CRISTINA RIVERA GARZA

ESCRITURAS GEOLÓGICAS

14

LA CRÍTICA PRACTICANTE

CRISTINA RIVERA GARZA

ESCRITURAS GEOLÓGICAS

14

LA CRÍTICA PRACTICANTE

Cristina Rivera Garza

Escrituras geológicas

La Crítica Practicante, 14

LA CRÍTICA PRACTICANTE

Ensayos latinoamericanos

Vol. 14

«LA CRÍTICA PRACTICANTE», como crítica imaginativa y descifradora, aspira a unir creación y crítica, sobre todo en el campo del ensayo.

Desde que en 1890 Wilde hablara del «crítico como artista», desde que T. S. Eliot apelara a un poeta crítico, consecuente y consciente de la racionalidad de su obra, la exégesis literaria ha intentado acortar las distancias con el texto mismo que comenta. Dentro de la producción ensayística hispanoamericana no faltan ejemplos de esa proximidad; entre ellos, piezas fundamentales para lo que es ya una historia nutrida y variada de la crítica literaria.

La presente colección desea recuperar y publicar libros que subrayen la continuidad y coherencia del pensamiento crítico, y no solo en torno a la literatura; también aquellos que, en sentido amplio, aborden creativamente la cultura latinoamericana.

Cristina Rivera Garza

ESCRITURAS GEOLÓGICAS

Iberoamericana • Vervuert • 2022

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

Escrituras geológicas

© 2022, Cristina Rivera Garza

Todos los derechos reservados

De esta edición:

© Iberoamericana, 2022

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid

Tel.: +34 91 429 35 22

Fax: +34 91 429 53 97

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

© Vervuert, 2022

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main

Tel.: +49 69 597 46 17

Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com

www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-316-9 (Iberoamericana)

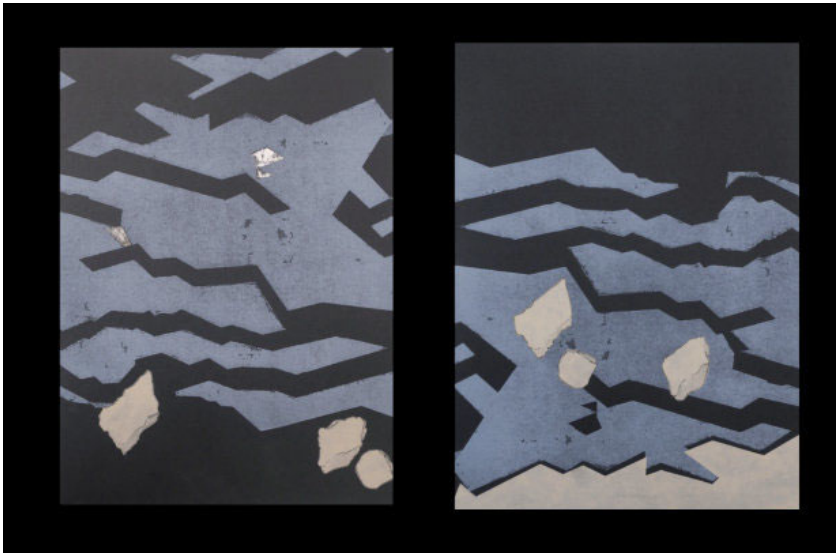
ISBN 978-3-96869-361-3 (Vervuert)

ISBN 978-3-96869-362-0 (ebook)

Depósito Legal: M-20662-2022

Diseño de cubierta: Carlos Zamora

Dibujo de cubierta: Saúl Hernández Vargas



© Saúl Hernández Vargas

Índice

INTRODUCCIÓN

ESCRITURAS GEOLÓGICAS

1. Fincar sobre tierra firme:

Gerardo Arana

2. El drama del desierto:

José Revueltas

3. Los ahuehuetes han visto todas las catástrofes:

Elena Garro

4. Un cerro lleno de balas viejas:

Juan Cárdenas

5. Rapiña:

Balam Rodrigo

6. Debe ser que algo de uno queda cuando se muere:

Selva Almada

7. ¿Acaso nosotros sabemos mirar en este mundo palpitante?:

Claudia Peña Claros

8. El regocijo de la materialidad:

Gabriela Cabezón Cámara

9. Todo esto suena en la noche de la selva:

César Calvo

DESEDIMENTACIONES

10. Sonar wildly :

una desedimentación con Gloria Anzaldúa

11. Una línea invisible en el centro de un río:

apuntes para una desedimentación del Río Bravo

12. Escribir en migración:

una desedimentación con Lina Meruane

13. Un texto breve, de apenas 22 cuartillas, que incluye testimonios:

historia de una desedimentación de Antígona González, de Sara Uribe

14. Los noriginales:

desedimentar un feminicidio

15. El desamueblamiento:

desedimentar también es deshabitar

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE ONOMÁSTICO Y CONCEPTUAL

Introducción

Regresamos a la tierra. Nunca nos hemos ido, ciertamente, pero el olvido estratégico de la materia que nos sostiene y que somos, sobre el que se fundan los quehaceres y la saña de las economías extractivas que ven al globo terráqueo como un caudal sin fin de recursos naturales dispuestos para la explotación, se ha topado con el límite del cambio climático. No se trata, por supuesto, del sueño alucinado de un demente, sino de la realidad ya palpable de la degradación de los suelos, la recurrencia de desastres naturales cada vez más catastróficos y, en fin, la extinción de miles de especies de animales y plantas, incluida, en un futuro que se presiente cercano, la humana. Si bien "Geology of Mankind", el artículo que publicó Paul Crutzen en la revista Nature en 2002 desató una conversación todavía álgida sobre el advenimiento del antropoceno, la era geológica en que la actividad humana ha sido determinante en el clima y el medio ambiente, utilizo aquí el término capitaloceno, tratando de recalcar el papel fundamental del capital, en tanto sistema e ideología, en la devastación que nos circunda.[1] Una versión ligera del antropoceno pudo bien haber acontecido cuando nuestros ancestros primero domesticaron el fuego y lo utilizaron para esculpir el medio ambiente, como lo argumenta James Scott en Against the Grain, pero la expansión de procesos de acumulación capitalista, que se acelera con la así llamada conquista de América, marca el inicio de un proceso de colonización y una crisis ecológica que se desarrollan a la par y que se acrecientan hasta el día de hoy.[2] En este contexto es cada vez más difícil escribir sobre "la condición humana" sin tomar en cuenta los territorios en disputa sobre los que colocamos los pies, y los cuerpos de las especies que, en constante e irresuelta compañía, conforman nuestra condición de presente.[3]

Por eso es necesario hablar ahora de las escrituras geológicas. Hay que escarbar, por ejemplo, en la obra de José Revueltas y su manera de escribir el drama del desierto fronterizo –atiborrado, acaso paradójicamente, de capullos de algodón– como una calamidad humana y no humana. Y hay que examinar las andanzas de César Calvo por ese pedazo del Amazonas peruano herido por las

plantaciones de caucho y salvaguardado, también, por las pintas de la ayawaskha que invoca Ino Moxo, un vegetalista, un curandero, un chamán. También habremos de hurgar en la maleza que desorienta a los que se pierden en los bosques de Bolivia bajo la mirada escrutadora de Claudia Peña Claros. Y seguir de cerca a ese agenciamiento formado por dos mujeres, una vaca y una perra que atraviesa y reconfigura la pampa y el desierto argentino en la pluma de Gabriela Cabezón Cámara. Hay que zambullirse en este río, este cauce, este sitio que ha visto el pervivir de los fantasmas porque, tiene razón Selva Almada, siempre queda algo de nosotros en los lugares donde morimos. Es necesario, en fin, hablar de un puñado de muy diversos escritores y escritoras –entre los que también están Gerardo Arana, Elena Garro, Juan Cárdenas, Balám Rodrigo, Gloria Anzaldúa, Emmy Pérez, Vanessa Angélica Villareal, Ire'ne Lara Silva, Lina Meruane, Sara Uribe– cuyos libros dan cuenta, y cuentan, el territorio y los cuerpos bajo la amenaza permanente del capitaloceno, pero de otra manera.

Tenía razón el escritor mexicano José Revueltas cuando argumentaba que la pregunta sobre la pertenencia era la más importante de nuestras vidas.[4] Todos los seres –humanos, plantas, animales, piedras– tenemos una ubicación, decía, todos ocupamos un espacio sobre la Tierra: eso es pertenecer. Esa es nuestra condición irrevocable y primigenia. Pero ese sitio concreto y material que designa nuestra pertenencia no ha sido nunca una tabula rasa, separado de los avatares de la historia del planeta ni de la humanidad. Con una visión de largo alcance tanto hacia el pasado como al futuro, Revueltas reconocía a "la ubicación" como un escenario radicalmente compartido y, por lo mismo, constantemente en disputa. Ahí, especies distintas y comunidades con un acceso desigual al poder, se encuentran y se oponen, se acoplan o se expulsan. ¿Cómo es que nosotros estamos aquí, en este punto del territorio, y otros no? ¿Quiénes o qué se ubicaron aquí antes, en el lugar que ahora ocupamos? ¿Qué fuerzas los arrancaron de aquí o qué imanes los atrajeron a otros sitios del orbe? Esas preguntas, que surgen de la imaginación política de un escritor, reverberan también en el trabajo crítico de Kathryn Yusoff, quien al argumentar que "la categorización de la materia es una ejecución espacial de lugar, tierra y persona que han sido arrancadas de esa relación por una dislocación geográfica"[5] localizaba ahí, en ese

contexto de acumulación, desposesión y violencia extrema, el origen mismo de la geología: "un régimen que produce sujetos y regula sus vidas subjetivas –un lugar donde las propiedades del pertenecer se negocian".[6] Por eso la geología no solo es un campo de saber, sino, más generalmente, una tecnología de la materia, una praxis racializada y colonialista que va mano a mano con los procesos de extracción y desposesión que han desmantelado regiones enteras del planeta, expulsando a poblaciones nativas y esclavizando a cuerpos negros o nativos a quienes, desde entonces, una geo-lógica indiferente categorizó como materia inerte, es decir, no humana. Las narrativas de origen de la geología, y por ende de la Tierra misma, tienden a ocultar esta experiencia de opresión y sufrimiento que, sin embargo, permanece en el presente de manera material en forma de sedimentos. Yusoff ha llamado desedimentación al proceso a través del cual es posible "poner al descubierto la vida social de la geología" –en tanto lenguaje y en tanto práctica de acumulación y racialización– "y sus gramáticas de violencia".[7] Es necesario, añadía, producir una "economía distinta de la descripción" y comprometerse con otro modo de escribir capaz de llegar "más allá de la objetividad de la materialidad geológica, para tocar sus dimensiones inhumanas y anti-humanas en tanto praxis material y condición subjetiva".[8] Una escritura geológica se propone así, por principio de cuentas, como una operación desedimentativa.

La geología, por otra parte, nos recuerda constantemente que somos tiempo. Y esta no es una tarea menor en una sociedad que, por temerle tanto a la muerte, se empeña con singular fervor en omitir, si no es que rechazar directamente, la mera noción del paso de los años. "Las rocas no son sustantivos sino verbos", argumentaba Marcia Bjornerud en Timefulness, subrayando su papel como testigos y materializaciones de eventos que se han llevado a cabo a lo largo de siglos, e incluso eras geológicas enteras.[9] Visto así, el presente no es sino el sedimento más reciente y, por lo mismo, el más superficial –la punta del iceberg, diría Hemingway– que anuncia, aunque no permite ver a cabalidad, las múltiples capas que, sobrepuestas una sobre otra, constituyen un pasado que nunca se pierde, sino que se conserva en rocas, paisajes, glaciares y ecosistemas varios.[10] La Tierra es, así, nuestro primer gran archivo geológico: el repositorio de las experiencias iniciáticas, y las últimas

también. Al escarbar y sacar a la luz, el trabajo en conjunto de paleontólogos, geo-químicos, estratígrafos, geo-cronógrafos ha ido produciendo una conciencia del tiempo que nos permite tener una idea más clara de dónde estamos parados en relación a un pasado que aconteció sin nosotros y un futuro que nos sobrevivirá y, más específicamente, del tiempo profundo, que los geólogos han utilizado para medir la edad de nuestra casa terrestre. A este tiempo más allá del binomio vida-muerte, donde la no-vida se convierte en un polo magnético, Elizabeth Povinelli le ha llamado sinalmidad.[11] La importancia política de este concepto de tiempo profundo no le ha pasado desapercibida a Christina Sharpe quien, en In the Wake. On Blackness and Being, insiste en investigar el pasado en sus constantes reapariciones, especialmente cuando irrumpe en el presente, abriendo grietas por las que se cuelan la crítica, la subversión y el trabajo colectivo del duelo.[12] El pasado, concluye, nunca es pasado del todo. Milorad Pavić lo decía de otro modo, aunque decía lo mismo: el pasado siempre está a punto de ocurrir.[13] En su exploración acerca de las vidas que sobreviven a la esclavitud y el trabajo de duelo que acompaña dichas pérdidas, Sharpe utiliza otro concepto geológico –tiempo de residencia– para insistir en la persistencia del material que componen los restos de nuestros muertos. “Ellos, como nosotros, están vivos en hidrógeno, en oxígeno, en carbón, en fósforo, en hierro; en sodio y en cloro… ellos están todavía con nosotros en el tiempo de duelo que es el tiempo de residencia”.[14] Sharpe se refiere fundamentalmente a los esclavos que fueron arrojados al mar durante las travesías trasatlánticas del Mi ddle Passage, pero podría estar hablando por igual de los migrantes que pierden la vida en el desierto entre México y Estados Unidos, ahora vueltos máquinas totémicas que hacen el trabajo sucio de la política migratoria, o a los cientos y miles de mujeres que nos son arrebatadas por la violencia femenicida. Escribir geológicamente es, en muchos sentidos, compartir ese tiempo de residencia: el trabajo de sentarse a convivir con otros para marcar y recordar y honrar las vidas de las personas, animales, plantas y rocas que nos han precedido y también, por qué no, de los que vendrán.

Ya en Los muertos indóciles abundé sobre las escrituras desapropiativas en referencia al “tipo de trabajo escritural que, en una época signada por la violencia espectacular de la así llamada

guerra contra el narco, se abre para incluir, de manera evidente y creativa, las voces de otros, cuidándose de esquivar los riesgos obvios: subsumirlas a la esfera del autor mismo o reificarlas en intercambios desiguales signados por la ganancia o el prestigio".[15] No sabía entonces, pero lo argumento ahora, que lo que ahí llamaba voces son en realidad sedimentos textuales que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir, en ese recorrido vertical y descendente (o ascendente, si la materia bajo escrutinio es la atmósfera) que exige la conciencia del tiempo profundo. Ya en forma de papeles de archivo o de transcripción de entrevistas, ya en forma de material gráfico o de notas de campo o de documentos de segunda mano, estos sedimentos textuales no solo ponen de manifiesto la persistencia del pasado, su aglomeración en futuros que parten de nosotros ahora mismo, sino también el arduo, y muchas veces gozoso, proceso de investigación que sustenta toda escritura geológica. Lejos de ser una tarea rígida con formato prestablecido, la investigación es en realidad una forma de imaginación y de cuidado. Lo que nos permite acercarnos a los enigmas que poco a poco generan la práctica de la escritura no es una identidad compartida, sino el trabajo propicio, y propiciatorio, de la atención, que es una praxis tanto material como espiritual. La que investiga convoca y reúne, crea contactos, invita al diálogo. Investigar es una forma de extender el abrazo.

En la literatura, como en la Tierra que nos sostiene sobre huellas de otros, no hay tabula rasa. Si algo puede ser escrito ahora es porque ha sido escrito, seguramente de otra forma, antes, y será reescrito, con algo de suerte, después. Acaso por eso una buena parte de los libros y piezas que leo y desmenuzo en este texto utilizan la reescritura como una estrategia de trabajo. En Las aventuras de la China Iron, por ejemplo, Gabriela Cabezón Cámara trae a colación y subvierte el Martín Fierro, uno de los textos canónicos de la literatura y la nacionalidad argentina, rescribiendo, tanto el libro como la nación, en clave queer. A la manera del DJ que mezcla sonidos, el poeta mexicano Gerardo Arana entrelaza los versos de Suave patria, el poema fundacional que Ramón López Velarde publicó en 1921, en los albores de la posrevolución mexicana, con palabras y ritmos de "Septiembre", del poeta búlgaro Milev, para decir de otra manera –de manera geológica– la violencia estructural que aqueja al país el día de hoy. Lejos de ser un gesto nostálgico,

que sueña con un pasado en que todo fue mejor, estos autores testerean y remueven, cortan y entremezclan, haciendo, en fin, todo lo posible para abrir esa grieta en el presente por donde irrumpirá, con toda su potencia crítica, el pasado que pervive bajo nuestros pies o vuela en la atmósfera junto con el aire que respiramos. El que rescribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de las cosas, sino que las interroga; no perpetua los vectores del poder, sino que los desvía. Una cita, después de todo, es una cosa de más de uno. Una cita es una mutación que contiene ya, en sí, otro futuro.

Tocar los materiales de un pasado que no es pasado siempre tiene consecuencias. Si Jalal Toufic tiene razón, y creo que la tiene, en el contexto de los desastres insuperables de nuestros tiempos, el capitaloceno incluido, convocar a un material latente de la tradición cultural, como lo hace la reescritura, es provocar una especie de resurrección. Los desastres insuperables, después de todo, no se miden solamente por el número de muertos o la destrucción de la infraestructura o el tamaño del trauma psíquico de la población, sino que se les reconoce sobre todo por la "retirada inmaterial" de la tradición.[16] Me explico. Los artefactos culturales –música, literatura, cine, pintura– bien pueden continuar ahí, aparentemente intactos durante o después del desastre, pero solo a costa de ya no significar nada, de estar carcomidos por dentro, y de haber perdido la potencia que los generó. En el lenguaje del antropólogo Gastón Gordillo, diríamos que el desastre insuperable produce ruinas: esa esteticización del pasado, monumentos a los que únicamente visitan las palomas de los parques desiertos.[17] Al levantar las capas de experiencia y las capas textuales que encubren el trauma –y el geotrauma– del desastre, la reescritura interrumpe, así, esa retirada inmaterial y, desde el presente, se apresta a resignificar. La tarea es revivir, insuflar, remozar. La tarea, en términos tanto estéticos como políticos, es echarnos a andar de nuevo.

¿Para qué? Si las marcas de la extracción y de la rapiña quedan hendidas en la materia, entonces solo esa materia nos puede regresar las pistas necesarias para hacer, desde el presente, la pregunta sobre la acumulación que, como discutía Silvia Federici en Calibán y la bruja, no es un proceso único o singular fijo en el continuum de la historia, en los albores del surgimiento del

capitalismo, sino un ciclo de despojo y desasosiego que se repite una y otra vez, ya en el territorio en forma de cercamientos, ya en los cuerpos de las mujeres que, debido a la división sexual del trabajo, han sufrido la explotación que resulta de invisibilizar su labor, pregonada como "doméstica".[18] En "Las edades del cadáver", un ensayo luminoso que constituye, al mismo tiempo, su teoría para una geología general, el pensador Chileno Sergio Villalobos-Ruminott insiste en que la tarea de la geología "no consiste en ordenar huesos y cadáveres como si se ordenara un archivo, sino en desenterrar los secretos de la acumulación y hacer posible la pregunta sobre la justicia… abriendo la posibilidad de una nueva relación con la historia pero no por estar abocada a la lógica de la excavación y el desentierro sino por estar concernida con la vida como exceso con respecto a toda forma principal de racionalidad"[19]. Las piezas y libros que comento aquí ciertamente no responden a la pregunta sobre la justicia, puesto que esa responsabilidad nos toca a todos nosotros, pero sí trabajan laboriosamente, a través de una multiplicidad de gestos escriturales, para lanzarle al mundo esa pregunta encendida, lacerante, inaplazable. En los parajes atroces de las rutas migratorias que parten de Centroamérica para llegar a Estados Unidos a través de México, como lo hace Balam Rodrigo en El libro centroamericano de los muertos, o entre las plantaciones de caucho en las selvas amazónicas del alto Perú, como lo lleva a cabo Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo, la pregunta sigue ahí, mirándonos de lejos, pero también de frente, provocadora, irascible, cercana. Y luego levanta la cara también, lívida y luminosa, a lo largo del cauce del Río Bravo, como la imaginó el tratado internacional con el que se selló la desposesión, y que la poeta Emmy Pérez cuestiona. La pregunta vibra, resuena, hace de las suyas, desde los tiempos de la conquista hasta la época actual en ese palimpsesto de edades que es la Ciudad de México en "La culpa es de los tlaxcaltecas", de la narradora mexicana Elena Garro, y acecha todos los recovecos de la voz de Lina Meruane, la voz propia y la voz de los que la precedieron, en ese viaje de llegada y de retorno hacia Palestina.

Para eso pues, para hacer esa pregunta. Para no dejar de hacerla.

Tengo la impresión de que escribir ensayos, al menos los ensayos que viven en este libro, tiene mucho de ese viejo arte de fraguar

conversaciones entre una serie de personas que, sin haberse encontrado antes, ya han estado platicando entre ellas. A veces guiada por el asombro que viene de la semejanza, y otras por el estupor que invade a lo disímil, he ido invitando aquí a autoras que escriben textos preponderantemente teóricos a reunirse y platicar con autoras que sobre todo publican novela, poesía o cuento. Además de las autoras que he convocado en esta introducción, cuyos libros se han mantenido, subrayados y abiertos, sobre las mesas en la que he ido escribiendo, Povinelli, por ejemplo, me ayudó a hacerle otro tipo de preguntas a Revueltas; Moreiras, a Claudia Peña Claros; Pettman, a Calvo, por citar algunos ejemplos. Se trata de una especie de agenciamiento intelectual, tan fructífero como efímero. Otros puntos de vista teóricos seguramente harán necesarias otra clase de preguntas para la escritura creativa, y es del todo posible que otros ejemplos de escritura creativa traigan a colación otros conceptos. Puedo pensar ahora mismo en los nombres de más autores y autoras que me gustaría que estuvieran aquí, dialogando con nosotras, pero no me ha movido el afán de producir un índex definitivo de las escrituras geológicas y sus procesos de desedimentación, sino apenas señalar y llamar la atención sobre algunos de los gestos escriturales con los que ciertos autores han respondido al reto muy real del capitaloceno, aprovechando y cuestionando en cada caso lo que plantean, en ese modo de provocar pensamiento contemporáneo, los nuevos materialismos.

La gran mayoría de los trabajos que aquí reviso y esculco y celebro, ya sean teóricos o no, han estado presentes y han atravesado, de hecho, los procesos de escritura de mis tres libros más recientes –Había mucha neblina o humo o no sé qué, Autobiografía del algodón, El invencible verano de Liliana–.[20] Es posible decir, luego entonces, que he estado platicando con todos ellos ya por mucho tiempo, a veces en salones de clase donde escrutamos frase por frase, otras en sobremesas animadas con vino y pastelillos, y otras más en esas veredas solitarias cuando hablo conmigo misma mientras trato de alcanzar el pico de alguna montaña. Tal vez este libro no sea sino una manera de correr el velo sobre esa conversación. Tal vez sea mi manera, un poco tardía, de invitarlos a participar en ella.

[1] Paul J. Crutzen, “Geology of Mankind”, Nature 415: 23 (2002), https://www.nature.com/articles/415023a. Una discusión crítica del carácter esencialista y ahistórico del concepto de antropoceno se puede encontrar en Francisco Serratos, El capitaloceno. Una historia radical de la crisis climática (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Festina Publicaciones, 2020).

[2] James Scott, Against the Grain. A Deep History of the Earliest States (New Haven: Yale University Press, 2017), 3. Una argumentación similar aparece en Michael Williams, Deforesting the Earth. From Prehistory to Global Crisis. An Abridgment (Chicago: The University of Chicago Press, 2006).

[3] Cualquier referencia a especies en acompañamiento está relacionada aquí al trabajo de Donna Haraway, especialmente, Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Durham: Duke University Press, 2017).

[4] José Revueltas, “El escritor y la tierra”, en Crónica: México 68. Juventud y Revolución. Visión del Paricutín. Obra reunida 6 (Ciudad de México: Era, 2014), 548.

[5] Kathryn Yusoff, A Billion Black Anthropocenes or None (Minneapolis: Minnesota University Press, 2019), 2.

[6] Yusoff, A Billion Black Anthropocenes, 13.

[7] Yusoff, 52.

[8] Yusoff, 12.

[9] Marcia Bjornerud, Timefulness. How Thinking Like a Geologist Can Help Save the World (Princeton: Princeton University Press, 2018), 8.

[10] Bjornerud, Timefullnes, 162.

[11] El concepto en inglés es soullessness, la traducción es mía. Véase, Elizabeth Povinelli, Geontologies. A Requiem to Late Liberalism (Durham: Duke University Press, 2016).

[12] Christina Sharpe, In the Wake. On Blackness and Being (Durham: Duke University Press, 2016), 9.

[13] Milorad Pavić, Landscape Painted with Tea (New York: Knopf, 1990).

[14] Sharpe, In the Wake, 19. Traducción de la autora.

[15] Cristina Rivera Garza, Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación (Ciudad de México: Penguin Random House, 2019), 86-87.

[16] Jalal Toufic, The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster (Los Angeles: Redcat, 2009).

[17] Gastón Gordillo, Rubble. The Afterlife of Destruction (Durham: Duke University Press, 2014).

[18] Silvia Federici, Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva, trad. Verónica Hendel (Madrid: Traficantes de Sueños, 2010).

[19] Sergio Villalobos-Ruminott, Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción (Adrogué: Ediciones La Cebra, 2016), 155.

[20] Cristina Rivera Garza, Había mucha neblina o humo o no sé qué (Barcelona: Random House, 2016); Autobiografía del algodón (Ciudad de México: Random House, 2020); El invencible verano de Liliana (Ciudad de México: Random House, 2021).

Escrituras geológicas

Fincar sobre tierra firme:

Gerardo Arana

Desedimentar para hacer la pregunta sobre la justicia

No es necesario haber leído “Suave patria”, el poema que Ramón López Velarde escribió en 1921 mientras México salía de más de una década de batallas armadas y se preparaba, con dificultad, para entrar en las negociaciones nacionales posrevolucionarias, para disfrutar la lectura del poema “Suave Septtembre”, que Gerardo Arana incluyó en su libro Bulgaria Mexicalli de 2011.[1] Tampoco es un requisito haber leído “Septiembre”,[2] uno de los mayores logros de la poesía épica y expresionista que distinguió al búlgaro Geo Milev, un poema con el que exploró la Revolución Agraria de 1923 que le costó su libertad y, eventualmente, la vida. Es del todo posible confrontar los mapas imbricados de México y Bulgaria, los dibujos y el diseño cuidadoso de cada página, el uso de diálogo y el espacio en blanco, los caligramas, así como las citas explícitas de esa tradición de poesía rebelde y plebeya que Arana insiste en rescatar en su propio recorrido sin haber leído ni a López Velarde ni a Milev.

Y, sin embargo, el poema se presenta desde un inicio como un remix libre de la “Suave patria”[3] de Ramón López Velarde y de “Septiembre” de Geo Milev (traducción: Pedro de Oraá). Lejos de aparecer solo, rodeado del aura de lo que es único e irrepetible, el “Suave Septtembre” de Arana aparece en inmediata e irreductible conexión con dos poemas, dos textos, además, fundacionales en sus propias tradiciones y geografías. El poema se anuncia, también, como un remix, una forma de reescritura desapropiativa que se emparenta así con los quehaceres de la música, donde estas prácticas de sampleo tienen una historia ya bastante larga con claros arraigos populares. Y, finalmente, hay un traductor involucrado, lo cual crea una mediación adicional a las ya

existentes en el poema.

Es posible, luego entonces, leer el poema publicado en 2011 sin haber leído a sus pares de 1921 y 1924, pero no es posible hacerlo sin estar al tanto de su origen plural e interdisciplinario, sin saber desde un inicio que este poema se finca, explícitamente, sobre dos más. Arana mismo eligió este verbo, fincar, para abrir el poema, ubicándolo de entrada sobre un territorio imbricado e inédito, pero específico. “Toda cosa sirve para escribir una casa, siempre que finques las bases del poema sobre la tierra firme”,[4] advierte en la primera página, citando a Stoyanov, otro poeta búlgaro, justo debajo de la silueta de un México que acoge o abraza, ¿o cita?, los límites geográficos de Bulgaria. Esta advertencia, esta provocación que nos hace volver la vista al suelo y reconsiderar, al mismo tiempo, la configuración sociopolítica del orbe, no solo inscribe el poema en tradiciones literarias que el libro mismo volverá evidentes, sino que también lo ubica en una materialidad territorial de la que es obra y parte.

En ese momento, este poema de Gerardo Arana se convierte en una escritura geológica –menos, o no únicamente por los temas que explora, sino también, acaso sobre todo, por las estrategias escriturales que utiliza para aproximarse a ellos–. Me refiero en específico a tres. Primeramente, hay en este Bulgaria Mexicalli un recorrido vertical que atraviesa capas y capas del lenguaje desapropiado –y así descubre que la profundidad es tiempo– como parte de una operación más amplia de lo que Kathryn Yusoff ha llamado desedimentación: ese proceso que cuestiona los mitos de origen, y la manera en que se cuentan, descubriendo la vida social de la geología –en tanto lenguaje y en tanto práctica de acumulación y racialización– y sus gramáticas de violencia.[5] En segundo lugar, al poner atención en los elementos humanos y no humanos de esta trayectoria, y al combinar los mundos de la geofísica con la tecnología, Arana también contribuye al mapeo crítico de la Tierra en presente y, justo como lo predecía Jussi Parikka al considerar los efectos que la geología tendría en la manera en que contamos historias, aquí hay tanto palabras como materia semiótica a-significante: un registro maquínico cuyo objetivo no es la constitución subjetiva, sino el capturar y activar aquellos elementos presubjetivos y preindividuales –como los

afectos, las emociones, las percepciones– que eventualmente podrían funcionar, o no, en la máquina semiótica capitalista.[6] Finalmente, si como argumenta Sergio Villalobos-Ruminott, la geología "interroga el impacto material de los cuerpos en su disposición sobre el territorio, para adivinar en ellos el secreto tatuaje que soberanía y acumulación escribe, heterográficamente, sobre la tierra"[7], este Bulgaria Mexicalli abre un espacio estético y ético para "des-enterrar los secretos de la acumulación y hacer posible la pregunta por la justicia".[8] Una escritura geológica es, luego entonces, una escritura desapropiativa en tanto que, de manera abierta, trabaja ética y estéticamente con los textos fuente de los que parte y en los que se finca, conminando a una lectura vertical que, al levantar capa tras capa de los materiales incluidos, desedimenta la aparente inmutabilidad del poder, abriendo campo para hacer la pregunta sobre la acumulación y la justicia.

La álgida conversación sobre el antropoceno –que en términos más o menos objetivos se inició en el 2002, con la publicación de "Geology of Mankind"[9], un artículo de Paul J. Crutzen en la revista Nature– ha incorporado el lenguaje y la práctica de la geología a muchas de las discusiones socioculturales y políticas de nuestro tiempo. El deterioro de la Tierra, el cambio climático, la extinción creciente de especies varias, entre otras cosas, han hecho sonar las alarmas teóricas y literarias de más de uno. Aquí me interesa menos el antropoceno eurocéntrico y la geología aséptica que legitima con su lenguaje y en su hacer el estado de las cosas, y más las posturas críticas que, como queda claro en el párrafo anterior, no separan su apego a la materialidad de los procesos de acumulación que la hacen posible y trágica. Lo mismo hacen, en distintos grados y con recursos diferentes, algunos de los libros que, desde la desapropiación, se enfrentan a los secretos del territorio para hacer la pregunta sobre la justicia. Me refiero, dentro de la tradición reciente mexicana, a trabajos como Antígona González,[10] de Sara Uribe; El anti-Humboldt, una lectura del Tratado de Libre Comercio,[11] de Hugo García Manríquez; El 27,[12] de Eugenio Tisselli; o Manca,[13] de Juana Adcock. Y me refiero también, entre muchas otras, a obras desde la tradición experimental norteamericana como Dictee,[14] de Teresa Hak Kyung Cha; Well Then There Now,[15] de Juliana Spahr; o The Morning News is Exciting,[16] de Don Mee Choi. Se trata en estos casos de escrituras políticas, menos por declararse

políticas que por llevar a cabo la operación desapropiativa de la desedimentación material y cultural que las constituye.

Ubicarse es pertenecer

Siempre es importante saber dónde estamos, especialmente en un libro que se mueve con denodada facilidad entre terrenos disímiles. Tal vez por eso, el primer mapa que aparece en Bulgaria Mexicalli captura la atención por largo rato. Ahí, debajo de la silueta reconocida, está el nombre de la república mexicana y, por si faltaran más señas de identidad, el del océano Pacífico y el golfo de México. Justo ahí, en ese recoveco de agua, emerge la rosa de los vientos que indica con claridad el norte y el sur, el este y el oeste de nuestra mirada. Todas estas señales no amilanan la extrañeza. ¿Qué es eso que está dentro del territorio mexicano? Los nombres vienen una vez más al quite. Se trata de Bulgaria, que ahora ocupa buena parte del noreste y centro-norte mexicano. De hecho, su capital, Sofía, estaría más o menos entre el sur de Durango y el norte de Zacatecas. Aquí es donde hay que fincar la casa del poema. Esta es nuestra tierra firme.

Después de proveer cifras y datos concernientes a ambos territorios (Bulgaria tiene 110.994 km^2, mientras que México ocupa 1.964.375 km^2), el poema avanza con diálogos, con declaraciones en mayúsculas y negritas (MATARON AL HIJO DEL POETA, señala en referencia al asesinato del hijo de Javier Sicilia, ocurrido el 28 de marzo de 2011), con dibujos de rostros que bien podrían ser búlgaros o indígenas o personajes de ciencia ficción, hasta que, en la página 11, justo al lado de la figura de un hombre de ojos rasgados, collarín y turbante, aparecen las palabras: DILES QUE NO NOS MATEN/ DILES QUE NO NOS SEPAREN. La referencia a Rulfo se vuelve plural, incorporando a la lectora, y la separación del segundo verso se conecta de inmediato con la violencia del segundo mapa. En la parte superior aparecen los bordes de una Europa del este arrancada de sus vecinos del norte, aunque conservando Italia. En la parte inferior de la página, se despliega el México que le corresponde a la Mesoamérica indígena, sin su norte árido y eso que

en tiempos coloniales fue denominado como la Chichimeca de los indios bárbaros y nómadas. Las orillas mexicanas, de bordes ultrajados, parecen buscar con desesperación ascendente a su complemento búlgaro, mientras que la península itálica da la apariencia de poder ser, o de haber sido, ese largo brazo de la Baja California.

Las alusiones a la historia de Bulgaria y al presente mexicano continúan en las siguientes páginas. Los elementos visuales, todos a cargo del autor bajo el seudónimo que solía usar para sus proyectos plásticos: Saúl Galo, se multiplican. Hay más rostros, pero también aparecen rectángulos negros horadados por cruces o rodeados de círculos también negros –ese otro registro a-significante que, sin embargo, alborota los sentidos–. El despliegue de las palabras en la página se vuelve más libre. Entre los caligramas y los versos en mayúsculas atendemos a frases que vienen de los periódicos del presente y líneas que se vuelven ecos de otras líneas en la larga tradición de la poesía mexicana. El vértigo no cesa. Entonces, ocupando toda la página 23, aparece el tercer mapa. Una tercera forma de la juntura. Una nueva imbricación. Ahora Bulgaria no está tendida horizontalmente sobre el globo de la página, sino que se yergue, vertical, para mostrar desde sus adentros varios nombres de ciudades mexicanas. Aquí, Tamaulipas está en el sur, y Santa Teresa, esa mítica ciudad revisitada y articulada por Roberto Bolaño en 2666,[17] emerge en el norte. Mexicali, como le corresponde, aunque con doble L, ocupa la esquina más lejana, allá en el noroeste del plano.

Reconocemos los contornos y los nombres y, aun así, o por eso mismo, es difícil escapar a la extrañeza que provocan los detalles cruzados en los tres mapas. Esto no dejaría de ser un mero detalle críptico o juguetón, si no fuera, como es, un esfuerzo por ubicar a los lectores y desubicar el libro. Y, ubicar, como bien lo sabía José Revueltas, es un verbo sin ningún tipo de inocencia. Ubicar es lo que hacemos si queremos aproximarnos a la primera condición de lo que existe en la tierra: pertenecer. “Parece obvio”, decía Revueltas en un pequeño ensayo titulado “El escritor y la tierra”, “pero al hombre se le dijo esta primera palabra de pertenecer y también se le dijo a la piedra y al árbol. El árbol pertenece, está ubicado, tiene un sitio. Nada más simple, nada más evidente y

prodigioso".[18] Estar ubicado materialmente, ocupar un espacio físico, es aquí un sinónimo de una pertenencia más profunda y espiritual. No por nada, Yusoff argumentaba también que "la geología –como un régimen que produce sujetos y regula sus vidas subjetivas– [es] un lugar donde las propiedades del pertenecer se negocian".[19]

El poema, y con él el libro, está ahora mismo en tierra firme, es parte de un territorio lingüístico y cultural, así como de uno material e histórico, que se comparte con hablantes, traductores y lectores de al menos dos tradiciones distintas. Y digo al menos dos, porque una tercera tradición se asoma en la doble L de la palabra Mexicalli (que normalmente se escribe solo con una): un pasado y un presente indígena, específicamente náhuatl, donde la palabra calli significa casa. Sobre esas bases firmes, pues, se levanta "Suave Septtembre".

Gritan muertas de miedo las muchachas

Habrá que creerle a Arana, y creerle literalmente, cuando asegura, ya entrado en el primer tercio del libro, que "yo no sabía NADA DE BULGARIA/ hasta que decidí escribir un poema/ sobre México"[20]. Ex-céntrico, originado desde un afuera que presupone un recorrido y un contraste y, por lo tanto, un diálogo, Arana ubica pronto las coordenadas materiales del libro. Su destino, se entiende, es el presente. Su punto de partida, también. El presente es, en otras palabras, su método. Esta ubicación, que es tanto temporal como geográfica, le abre la puerta a la violencia de par en par. Estamos en 2011, solo unos cinco años después de que el ya presidente Felipe Calderón, en un acto que buscaba legitimar una dudosa victoria electoral, le declaró la guerra al narco. Ahí donde la "Suave patria" lopezvelardiana celebraba los albores de la modernización revolucionaria, el "Suave Septtembre"[21] de Arana, ayudado sin duda por la riqueza verbal del "Septiembre" de Milev, identifica sus fracasos más trágicos apenas 90 años después: la muerte de, para entonces en 2011, 60.000 mexicanos, de entre los cuales Arana resalta con mayor énfasis la muerte de los hijos y de las mujeres.

Esto constituye, sin duda, un desastre insuperable, como califica Jalal Toufic a los desastres que, además de desatar la destrucción de la infraestructura y la muerte y desaparición de miles de personas, provocan la "retirada inmaterial" de los bienes de la cultura. Todos ellos –los libros, las películas, los poemas, las esculturas– pueden estar físicamente ahí, sobrevivientes inaugurales del desastre, pero lo hacen a un alto precio en el contexto dominado por los vencedores: como el mítico vampiro, existen, pero son incapaces de ver su reflejo en el espejo más amplio de la cultura cotidiana. Para resucitarlos, es necesario tocarlos otra vez, reescribirlos, y aún más: reescribirlos desapropiadamente, con tal de regresarlos al mundo de los vivos.[22] Por eso, en las inmediaciones del desastre insuperable que ha sido la mal llamada Guerra contra el Narco, o peor: la guerra sin nombre que todavía se libra en México, Arana reescribe la "Suave patria" y, al hacerlo, reescribe también el Septiembre de Milev, actualizando el contenido crítico, punzante, estremecedor de estos dos poemas fundacionales.

Arana conserva la estructura dramática de "Suave patria", pero incorpora mucha de la dicción, el lenguaje descriptivo y los ritmos veloces del poema de Milev. Así, el remix libre se inicia con un "Proemio", al que le siguen dos "Actos" separados por un "Intermedio". La patria que, en 1921, aparecía como "implacable y diamantina", se revela aquí como "oscuridad y neblina". La patria a la que el poeta se dirige ya no es suave, sino grave. Y, ahí, donde antes se oía "el golpe cadencioso de las hachas/ entre risas y gritos de muchachas", ahora irrumpe ominosa una "selva hambrienta. Antes de la caída de las hachas/ Gritan muertas de miedo las muchachas". En el segundo acto, ya cuando Cuauhtémoc, aquel "joven abuelo" derrotado, se ha convertido en Aquiles Andreiev, y la historia de Bulgaria y la de México se persiguen la una a la otra en estrofas cada vez más entrecortadas y referenciales, aparece "una muerta en el desierto./ El ángel pasa y la mira". Y, ahí, donde antes fulgía aquella "niña que se asoma tras la reja/ con la blusa corrida hasta la oreja/ y la falda bajada hasta el huesito", ahora aparecen "Los calzones llenos de sangre". Y, si bien, los dos siguientes versos son una copia fiel de los originales escritos por López Velarde, ahora "La blusa corrida hasta la oreja/ y la falda bajada hasta el huesito" actualizan de manera macabra el presente mexicano.

En el poema original, Ramón López Velarde le encarga al Niño Dios la tarea de escriturar un establo, mientras que es al diablo al que le toca hacer lo mismo con los veneros del petróleo. En el remix de Arana, en cambio, el Niño Dios no solo escritura un establo, sino una larga lista de sustantivos milevianos relacionados con el territorio: aldeas, colinas, laderas, huertos, entre muchos otros más. Y el diablo ahora hace lo propio con solo dos entidades: un mar negro y los mexicanos. Y es justo aquí donde Arana se extiende, sería más exacto decir: se desborda, describiendo a esos mexicanos pobres, desechos, hambrientos, lisiados, iracundos, hasta llegar a la aterradora conclusión: "en México reina la muerte".

Si el Intermedio, que originalmente está dedicado a Cuauhtémoc, le sirve a Arana para de nueva cuenta introducir, "colosal", la figura del poeta Javier Sicilia, creando así una comparación que reforzará en las siguientes estrofas, también le sirve para lanzarle al presente una pregunta terrorífica: "¿Qué significa perder un hijo?". En el Segundo Acto, en cambio, el "Suave Septtembre"[23] vira hacia el pasado, desplegándose con mayor claridad las raíces indígenas de México, y luego entonces del poema, específicamente alrededor de la derrota de los aztecas en 1521, y en especial el papel de Cuauhtémoc, a quien los españoles le quemaron los pies, en los últimos días del imperio. Aquí una buena parte del texto se muda hacia la parte inferior de la página, ocupando el espacio subterráneo con largas citas escritas en itálicas, desde donde Arana rescribe, con ayuda de las crónicas de la época, sobre todo las de Díaz del Castillo y López de Gómara, la historia de Cuauhtémoc como el último héroe rebelde antes de la caída de Tenochtitlán. Ahí también aparece la razón para su suplicio –los españoles le untaron aceite en los pies y luego los pusieron al fuego esperando obtener información sobre el lugar donde se escondía del oro que tanto anhelaban–.

Mientras tanto, en la parte superior de la página, en la superficie del texto, emergen como icebergs algunas de las descripciones que López Velarde le dedicó a Cuauhtémoc: "Joven abuelo de México/ Único héroe a la altura del arte", rodeado del "azoro de tus crías" y "los ídolos a nado". Pero hay más: Cuauhtémoc se ha transformado ya en Aquiles y luego, en Aquiles Andreiv. Y, pronto, la voz lírica hará recuento de los dioses de tantas religiones "Zeus/

Huichilopoztli/ Indra/ Thor/ Jehová/ Quetzalcóatl/ Sebaoth" y los sintetizará en dos: "Señor Jesús de los Balcanes/ Rey de México y de Bulgaria",[24] para reclamarles tanta muerte, tanta violencia, con un "Hasta cuándo" que no lleva signos de interrogación. El reclamo, que es espiritual, toma aquí el cauce de la religión, como si la dimensión del mal precisara de una revisión moral del territorio.

Bulgaria Mexicalli se yergue después, nominal y literalmente, para declararle la guerra a Dios: "En línea recta/ desde el último gran edificio// ¡Abajo Dios!// Bomba al corazón/ asalto al cielo// ¡Abajo Dios!". El terror de los feminicidios actualizan y trastocan por completo el contenido del Segundo Acto original, mientras los reclamos aumentan: "Ven Dios a sufrir con nosotros./ La pira está ardiendo". Y las arengas también: "¡Sin Dios!/ ¡Sin Señor!/", "Septiembre será mayo"[25]*. Las consignas viajan sin problemas desde la transhistoricidad religiosa hasta el presente, en el que el vocablo "mayo" no puede ser separado del mayo francés y, por asociación, de los movimientos de protesta juveniles que irrumpieron en 1968.*

Finalmente, todavía en un movimiento vertical, Bulgaria Mexicalli va "arriba hacia arriba/ Bulgaria Mexicalli/ Arriba hacia Arriba/ la tierra será paraíso".[26] Primero con minúscula y después con mayúscula, el arriba pasa de ser una mera ubicación en el espacio para ser un sitio a la vez onírico y moral. Pero en lugar de cerrarse con un punto y aparte, este poema se resquebraja y se abre, en todo caso, se interrumpe, con una ominosa coma al final del último verso. Será cierto que en ese arriba del Arriba, ¿la tierra será paraíso? Si "USA 94", el poema que aparece inmediatamente después de "Suave Septtembre" y que es el último del libro, constituye alguna señal, la respuesta sería un no resonante y fatal. Se trata de un partido de futbol. De un partido de fútbol que se llevó a cabo en el Mundial de Estados Unidos. Un 5 de julio, en el Giants Stadium de Nueva York, se enfrentaron los equipos de Bulgaria y de México, ofreciendo un espectáculo mediocre que terminó en un empate del que hubo que salir a base de penaltis. El resultado: "Desgracia para México,/ que fracasó estrepitosamente/ en esa fatídica tanda".[27] El Arriba, que bien puede ser ese norte de más al norte de México, no es un paraíso, pero es un partido. Un juego: otra forma de comunidad.

Rescrituras contra el desastre insuperable

Hay que escarbar para leer a Gerardo Arana. Hay que ir hacia abajo, desedimentando. Hay que levantar capa a capa las tradiciones, las voces, las citas, las cifras. A diferencia de la escritura apropiativa que oculta sus fuentes y sus textos de origen, otorgándole al autor el papel de generador solitario de textos, Arana expone y se expone desde el inicio y, al hacerlo, problematiza tanto el lugar de la enunciación como las historias y tradiciones que habita. Por eso, en lugar de absorbernos, el texto nos expulsa, nos sobresalta, nos causa extrañeza, regresándonos una y otra vez al presente, que es el momento de la lectura, pero también al momento de la acción. Este proceso, que demanda nuestra implicación intelectual y emotiva, no es una opción interpretativa, sino un dictum del texto. No importa si hemos leído o no a López Velarde o a Milev o a Díaz del Castillo o a López de Gómara, pero sí importa, y mucho, saber que, a medida que avanzamos, vamos posando nuestros pies sobre las huellas de otros, esas huellas habitadas que tan bien describiera José Revueltas. Por eso es relevante que el libro no se cierre con una bibliografía, como lo hizo Sara Uribe en su Antígona González,[28] sino con dos breves biografías narrativas de los poetas referidos. Aquí, Ramón López Velarde no solo son sus libros y sus escaños, sino también ese hombre que, según José Luis Martínez, murió de asfixia después de un paseo nocturno en una ciudad que le fascinaba y a la que temía por igual. Y Geo Milev, quien desapareció por 30 años después de un interrogatorio policiaco, es ese poeta estrangulado y enterrado en una fosa común, cuyo esqueleto pudo ser identificado gracias al monóculo que siempre portaba. Biografía como bibliografía, y viceversa.

Leer, aquí, es desenterrar. Leer, aquí, es resucitar, como lo argumentaba Jalal Toufic, esas tradiciones que se vieron obligadas a emprender una "retirada inmaterial" después de un desastre insuperable. Gerardo Arana se aproxima a la guerra que desató Felipe Calderón en 2006 a través de uno de los poemas fundacionales de la modernidad mexicana: "Suave patria", del poeta

católico Ramón López Velarde, que la han sobrevivido pero que, por estar como han estado en manos de los vencedores, han perdido su saña crítica. Al reactivarlo, al llenarlo de nueva vida con reescrituras que involucran tradiciones literarias propias y ajenas, Arana lo arranca del alcance de la hegemonía dominante, y lo coloca otra vez, vivo, entre nosotros, conminándonos a participar en un proceso de desedimentación que involucra a nuestro presente hoy, este mayo de 2019. Y si eso no es una poesía política, entonces, ¿qué es?

■

[1] Gerardo Arana, Bulgaria Mexicalli (Querétaro: Herring Publishers, 2011) Puede consultarse gratuitamente en este link: https://poesiamexa.wordpress.com/2016/05/09/gerardo-arana/.

[2] Cfr. La traducción de Pedro de Oraá de Geo Milev, Septiembre.

[3] Cfr. Ramón López Velarde La suave patria, 1921. Puede consultarse aquí: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_L/LOPEZ/VE.pdf.

[4] Arana, Bulgaria Mexicalli, 5.

[5] El libro de Kathryn Yusoff, A Billion Black Anthropocenes or None, publicado en 2019 por University of Minnesota Press, es un largo alegato contra discusiones eurocéntricas y racistas alrededor del antropoceno. Su insistencia en la existencia material de una gramática imperial de violencia tanto en el lenguaje como en la práctica de la geología es central en esta lectura. También su percepción de la desedimentación como un artilugio político.

[6] Jussi Parikka, Media Geology (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015). Véase un análisis sobre el capital como operador semiótico en Maurizio Lazzarato, Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity (Los Angeles: Semiotext(e), 2014).

[7] Villalobos-Ruminott, Heterografías de la violencia, 157.

[8] Villalobos-Ruminott, 155.

[9] Paul J. Crutzen, “Geology of Mankind”. Una discusión crítica del carácter esencialista y ahistórico del concepto de antropoceno es la de Francisco Serratos en El capitaloceno. Una historia radical de la crisis climática.

[10] Sara Uribe, Antígona González (Oaxaca de Juárez: Sur + Ediciones, 2012).

[11] Hugo García Manríquez, Anti-Humboldt: A Reading of the North American Free Trade Agreement (New York: Litmus Press, 2015).

[12] Sobre este proyecto de arte digital de Eugenio Tissello, véase Anna Dot, “Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th”, BRAC: Barcelona Recerca, Art, Creació [en línea], vol. 8, nº 1 (2020), 40-60, https://raco.cat/index.php/BRAC/article/view/363410.

[13] Juana Adcock, Manca (Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013).

[14] Theresa Hak Kyung Cha, Dictee (Berkeley: University of California Press, 2009).

[15] Juliana Spahr, Well Then There Now (Boston: Black Sparrow Press, 2011).

[16] Don Mee Choi, The Morning News Is Exciting (Notre Dame: Action Books, 2010).

[17] Roberto Bolaño, 2666 (New York: Vintage Español, 2009).

[18] José Revueltas, “El escritor y la tierra”, 548.

[19] Kathryn Yusoff, A Billion Black Anthropocenes or None, 15.

[20] Arana, Bulgaria Mexicalli, 14.

[21] Arana, 26.

[22] Toufic, The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster.

Se puede consultar el texto completo aquí: http://www.jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic,_The_Withdrawal_of_Tradition_Past_a_Surpassing_Disaster.pdf.

[23] Arana, 26.

[24] Arana, 34-35.

[25] Arana, 36.

[26] Arana, 37.

[27] Arana, 38.

[28] Sara Uribe, Antígona González.

El drama del desierto:

José Revueltas

Más allá de la vida y la muerte

La antropóloga Elizabeth Povinelli utiliza una fórmula a la vez enigmática y exacta para representar el drama de nuestros tiempos: “Vida (vida [nacimiento, crecimiento, reproducción] vs. muerte) vs. no-vida”.

A diferencia de los filósofos de la biopolítica e incluso de la necropolítica, para quienes la conflagración fundamental del mundo contemporáneo sigue gestándose entre los límites de la vida y la muerte, Povinelli expande esta bipolaridad para traer a colación “una forma de muerte que empieza y termina en la no-vida –es decir, la extinción de los humanos, de la vida biológica y, como se dice frecuentemente, del planeta mismo–, lo cual nos lleva a un tiempo anterior a la vida y la muerte de los individuos y las especies, a un tiempo de geos, de sinalmidad”.[1] En el mundo de la geontopolítica, como denomina Povinelli a los estertores de la forma de gobernanza del liberalismo tardío en que pasamos nuestros días, la batalla primordial no se desarrolla, pues, entre la vida y la muerte, sino entre los polos de la vida y la no vida, generándose tres tipos de narrativas centrales: la del desierto, la del animismo, y la del virus. Estas, que también pueden ser herramientas o síntomas o figuras o diagnósticos, corresponden a momentos históricos del colonialismo temprano que, sin embargo, el neoliberalismo ha generalizado en el orbe de hoy. Me interesa aquí, sobre todo, el drama del desierto. Y lo hace porque me parece que es el mismo drama que obsesionó en su momento a José Revueltas cuando, teniendo apenas 19 años, se encontró por primera vez con la árida frontera mexicana, ese lugar al que muchos se refieren, con mayor o menor precisión geográfica, como un desierto.

Un lugar lleno de cicatrices

Todo empieza en la primavera de 1934, cuando el Partido Comunista envió a José Revueltas a participar en las huelgas agrarias que emergieron en el norte de Nuevo León, muy cerca de la frontera con Estados Unidos, y concluye en el verano de 1943, cuando, ya desde la Ciudad de México, el escritor puso punto final a El luto humano, la novela en la que exploró sus experiencias como agitador político entre los trabajadores agrícolas de los campos de algodón que surgieron alrededor del Sistema de Riego Número 4, cuya infraestructura nodal fue la presa Don Martín.[2] Aunque Revueltas ha sido leído, y con razón, como un escritor político, y más específicamente como un escritor radical y comunista, es decir, un escritor profundamente preocupado por las relaciones de poder entre los dueños de los medios de producción y los desposeídos de los mismos, entre capitalistas y miembros del proletariado, propongo aquí leerlo en cambio, o además, como un practicante avant la lettre de la escritura geológica, para quien los dramas de la tierra no estaban limitados a la especie humana (vida vs. muerte), sino que involucraban también a otras formas de vida (animales y plantas) e, incluso, de no vida (las piedras, el suelo, los planetas).[3] Ya en sus cartas personales se explayaba sobre la influencia que un tal Camilo Flammarion había tenido sobre su pensamiento siendo apenas un joven autodidacta.[4] Con la lectura de La pluralidad de los mundos habitados, Revueltas aprendió a desligarse del ideario religioso (aunque nunca dejaría de lado una cierta sintaxis bíblica) y a entender al mundo y sus alrededores, incluidos los planetas del sistema solar, como un todo material que estaba, además, interrelacionado.[5] Su interés por los temas científicos nunca fue poco ni pasajero a lo largo de su vida, y una amplia lista de lecturas sobre biología o fisiología, evolución y física, además de panoramas generales de la ciencia, son prueba de ello. Tal como le escribió a su hija Andrea desde Ciudad Alemán en 1953, tenía desde entonces la idea de elaborar una historial general de materialismo.[6]

A pesar de que Revueltas era norteño –nació en Durango–, pasó la mayor parte de su vida en el centro de México, específicamente en

la capital del país. Su breve traslado al norte de Nuevo León –un lugar al que llegó, por cierto, a caballo– lo expuso por primera vez al paisaje y clima de Aridoamérica.[7] Y las descripciones de la novela, lejos de toda idealización romántica o contemplativa, dejan ver el fuerte impacto afectivo del encuentro. En lugar de referirse al desierto como un lugar sin vida –un lugar de vida desnuda–, Revueltas lo avizora como un sitio yermo, ciertamente, que a veces adquiere incluso la apariencia de un paisaje lunar, pero también como una región poblada de grupos humanos disímiles, en perpetuo movimiento migratorio, en el que las fuerzas posrevolucionarias han tratado de expandir el alcance de la agricultura a través de obras de infraestructura que incluyeron, desde 1927 al menos, la construcción de una presa, la implementación de la reforma agraria y el desarrollo del monocultivo del algodón, especialmente para exportación. En palabras de Revueltas, esto debe leerse así:

> [E]l gobierno del centro, preocupado vivamente de imprimir a la reforma agraria un sentido moderno y avanzado, había establecido en el país diversas unidades de riego, en tierras expropiadas al latifundismo. Ríos de avenidas irregulares eran aprovechados para construir grandes represas donde se almacenaba el agua que se distribuía después, en forma racional, de acuerdo con las necesidades de los agricultores. Una agencia del banco agrícola, en combinación con un alto organismo de la secretaría de Agricultura, refaccionaba a los colonos y éstos amortizaban la refacción entregando al banco el producto de la tierra, el cual, en su mayor parte, se destinaba al mercado yanqui. De esa suerte el gobierno lograba una serie de objetivos: establecía con seria raigambre una mediana propiedad, sólida y conservadora, moderaba, con ello, los ímpetus extremistas de la revolución agraria y, al mismo tiempo aparecía como un gobierno que no abandona sus principios, y que aún es capaz de inscribir en sus banderas aquel vandálico lema de "Tierra y Libertad".[8]

Todos estos elementos dramáticos forman parte también de la descripción que hace Povinelli de la narrativa geontológica del de sierto como aquella que, animada por el imaginario carbonífero que

sostiene la superioridad de la vida sobre la no-vida, pone en cuestión las relaciones entre ambas, usualmente desde el punto de vista de una vida que se ve amenazada por las fuerzas abrasadoras y voraces de la no-vida. Al hacerlo, y por implicación, el desierto parece invocar de suyo una cierta corrección tecnológica, al mando de un compendio de saberes técnicos y científicos, que promete volverlo una vez más hospitalario para la vida. Pero, más que una zona vacía, el desierto es para Povinelli, ese "lugar de encuentro lleno de cicatrices donde se suceden intercambios con lo inerte, lo caduco, lo inanimado".[9] Sería difícil, si no es que imposible, entrar en mundo turbulento de El luto humano sin esta ubicación que es histórica y geográfica, y que implica, tal como el mismo Revueltas se refiere a este concepto, una pertenencia. Sería difícil entender el drama que se desarrolla entre los personajes –la animadversión tajante entre Úrsulo, el líder de la huelga, y Adán, el mestizo esbirro del gobierno; la presencia especular de Natividad como principal promotor de la organización sindical en los campos de algodón– sin prestar atención al drama fundacional que surge del desierto mismo: esa lucha agónica entre la sequía y la presa, la tierra árida y la agricultura, las formas de trabajo que este incita y requiere, y las nuevas desigualdades sociales que ocasiona el conflicto laboral cuya derrota conducirá eventualmente a la ruina de la región. No son dos narrativas separadas, pero sí distintivas. Como pocos en su tiempo y en el nuestro, Revueltas entendió que el conflicto entre las personas es, al mismo tiempo, el de las condiciones materiales de existencia, y que su desedimentación es necesaria para ejercer el poder crítico del lenguaje.[10]

El sistema de riego es la guerra

Es ciertamente extraño que una novela alrededor del drama del desierto se abra con la escena de una inundación. El agua cae sobre la casa donde se sienta, fúlgida, la muerte. Y no deja de caer mientras Chonita da su último respiro y Cecilia, su madre, se retuerce de dolor. Úrsulo, su padre, tiene que salir y enfrentarse a los elementos para encontrar al cura del pueblo. El agua no cesa. De arriba, una lluvia que parece chubasco; de abajo, las corrientes del

río, que crecen. El aguacero obliga a Úrsulo a recurrir a Adán, su enemigo acérrimo, para hacerse de la barca que le permitirá partir y volver a la casa donde ya se lleva a cabo el funeral. A su regreso están ya ahí, friolentos y húmedos, Calixto y Calixta, Marcela y Jerónimo, los últimos habitantes de un pueblo que, luego de unos cuantos pocos años de felicidad y trabajo, y después de una presa averiada y el fracaso de una huelga, ha huido despavorido por las fronteras entre México y Estados Unidos. En efecto, cuando la novela toca a su fin, un éxodo continuo de campesinos sin tierra ha dejado el pueblo convertido en una pura ruina devastada por la sequía y, luego, por las inundaciones resultantes de los desbordes del Río Bravo y las imperfecciones estructurales de la presa.

Aunque el surgimiento de los estudios de la infraestructura ha despertado el interés de más de un académico por la construcción de esas grandes obras que son la presas, no son muchas las novelas que se han detenido con acuidad en sus procesos de construcción y sus efectos tanto ambientales como sociales y afectivos. En la primera parte de The Winter Vault, la poeta y novelista canadiense Anne Michels, explora, por ejemplo, la reconstrucción de la presa de Asuán, en el Bajo Nilo, cuando las inundaciones recurrentes ya habían sepultado a infinidad de pueblos de Nubia y empezaban a amenazar el templo de Abu Simbel.[11] Y, aunque la escritura de Michaels es luminosa, pocos le han dedicado frases tan elocuentes a una presa como lo hizo José Revueltas:

Ingenieros, contratistas, albañiles, mecánicos, carpinteros, poblaron todo de un rumor intenso, vital, como si no fuera una presa sino una estatua, algo nada más bello, que esculpieran para adorno del paisaje gris… Construía la estatua; elevaba sobre la tierra esa música del hierro, de la arena, de la madera, de la grava, condensando poco a poco el aire para volverlo aquella estatua, primero los pies y la osamenta oscura, para más tarde el cuerpo entero con sus cortinas, con sus vestiduras, como un anfiteatro antiguo, solemne y noble.[12]

En El luto humano se describe así la presa Don Martín que, ubicada

en las inmediaciones entre Coahuila y Nuevo León, se convirtió en el centro rector del Sistema de Riego Número 4. En el discurso de Revueltas queda claro que, sin la presa, la mera existencia del pueblo sería imposible, porque igual lo habría sido el cultivo del algodón con el que la camarilla posrevolucionaria intentaba expandir el alcance del Estado contra los límites del desierto. Se trata de un proceso similar al que describe Eyal Weizman en The Conflict Shoreline: los más diversos poderes coloniales del orbe han insistido en empujar el umbral del desierto para dar cabida a la agricultura, con lo cual han modificado también el clima y el nomos mismo de la Tierra.[13] El estado que resultó de la posrevolución mexicana hizo lo suyo en ese desierto del norte, que era, además, una franja fronteriza de singular importancia económica y militar, ese lugar que, de acuerdo a la novela, había sido alguna vez "yermo, deshabitado, solitario", pero donde "la tierra caliza e inútil, pertenecía a un extenso latifundio". Así, "[a]l cumplir veinte o veintidós años, la revolución se fijó en esas tierras. Sobre ellas realizaría su obra".[14]

Revueltas celebra la presa, las modificaciones que provoca en el paisaje y las energías que conmina en esos campesinos que, a través del trabajo con nuevos materiales, se transforman en hombres nuevos. Y, en sus momentos más líricos, no deja de ligar los beneficios del agua con la belleza singular del paisaje: "Aquí y allá espejeaban de plata los canales, heridos por el sol. Entre el verde y lo violeta de las amelgas, entonces, un cuchillo, la línea de metal alegre: mágico don del agua con sus secretos gnomos de luz, con sus estrellas interiores".[15] Sin embargo, tampoco deja de señalar las disparidades que la presa genera, ni la devastación que provoca tanto en el medio ambiente como en la subjetividad y realidad afectiva de sus habitantes. De hecho, los sonidos de los tractores, que al inicio se comparan con "abejas tenaces y roncas" mientras abren la tierra para el cultivo, pronto adquieren otro tono: "en su rumor había cierta cosa guerrera, como si las ametralladoras estuviesen tableteando bajo la concavidad del cielo".[16] Ese "tono guerrero" de inmediato se vuelve más ominoso: "[c]ontemplada desde una eminencia distante, la guerra es igual que el Sistema de Riego, donde los tractores zumban como moviéndose dentro de una atmósfera irreal, delimitada y secreta".[17]

Como trabajan aquí

La narrativa del desierto elaborada por los regímenes del liberalismo tardío acentúa el peligro y la voracidad de la no-vida para así justificar la intromisión de nuevas tecnologías y maquinarias, reestructurando un mundo de raíz con la promesa de crear formas más aptas para la vida. Revueltas, que también echa luz sobre la sequía e inhospitalidad del territorio, recalca, en cambio, la agencia contradictoria del trabajo humano. No hay espacio en esas tierras recién repartidas, en los surcos y los drenajes, en los canales y los capullos de algodón, que no responda a los esfuerzos germinadores de ese trabajo que liga, de maneras dinámicas y con frecuencia bellas, lo inerte y lo vivo, lo caduco y lo a punto de nacer, lo inanimado y lo que se mueve con vigor por el campo:

Por todas partes el trabajo ordenaba su viril sinfonía y las voces de los jornaleros, llenas de poder y volumen, se oían a intervalos, roncas, agudas, graves, vibrantes de existencia. Superponíanse las amelgas, precisos rectángulos, cuyo color variaba imperceptiblemente a merced de las ondulaciones del terreno, y el gris o el verde, comenzaban por tornarse violeta en la lejanía, a efectos de la bruma mañanera.[18]

Las historias del algodón nos han enseñado a pensar en la explotación el trabajo esclavo como uno de los principales métodos de la acumulación originaria que transformó Estados Unidos en una potencia mundial.[19] El Estado mexicano aprovechó, en cambio, la precariedad y la desposesión de campesinos migrantes y el regreso de deportados de la Unión Americana para echar a andar ese alucinante proyecto de ganarle terreno al desierto y de poblar, al mismo tiempo, una de las fronteras clave en el mundo contemporáneo. La reforma agraria funcionó así gracias al trabajo

asalariado de campesinos que, poco a poco, se transformaron en trabajadores del Estado, al cual quedaron ligados a través de la deuda que "refaccionaban" los bancos ejidales. En su paso por la zona, Revueltas puso especial atención a los procesos de trabajo y, en el siguiente diálogo entre Natividad y Adán, aderezado por comentarios de un narrador algo intrusivo que van, además, entre paréntesis, se revelan las contradicciones que le abrieron paso a la huelga:

–¿Cómo trabajan aquí? –preguntó sabiendo por experiencia que los métodos cambian según los climas y el cultivo.

–Pues primero es barbechar… –repuso Adán con voz queda y nostálgica.

(De cerca, sin embargo, el agua no era transparente; más bien blanquecina. Junto a las pequeñas compuertas de los drenes mostraba cierta espuma de salitre y materias perjudiciales).

–Luego viene la siembra…

(A la larga este líquido impuro podría estropear la tierra, ya de suyo mala, dura, probablemente sin fosfatos en cantidad suficiente).

–En seguida se deja y hay que empezar a regar, con mucho tiento, hasta que la mata esté un poco crecidita…

(Con abonos, suministrados en apreciable cantidad, y estableciendo un sistema de rotación que dejase descansar la tierra, podría explotarse aquello, no obstante, por un periodo más largo, pues de otra manera la vida de la unidad tendría el tiempo contado).

–Más tarde viene el desahije. Se quitan las malas hierbas, dejando la mata limpiecita…

(El modo de propiedad, por inadecuado, constituía, empero, un terrible obstáculo para cualquier reforma. Tal vez una cooperativa y la implantación del trabajo colectivo mejoraran todo).

–Después viene la primera cosecha… (Pero ahí había un banco,

unos políticos, intereses cuantiosos).[20]

A contrapunto, en una voz que se quiere objetiva y abarcadora, ese narrador básico interrumpe la descripción de las fases de la producción de algodón que elabora Adán (barbechar, sembrar, regar, desahijar, cosechar), yuxtaponiendo una serie de problemas tanto reales como potenciales: la salinidad del agua, la calidad de la tierra, el exceso de fertilizantes, el costo ecológico del monocultivo, los límites del trabajo individual, los bancos, los políticos, los intereses espurios. Los problemas son estructurales, parte misma del medio ambiente, y también sociales: resultado del peculiar sistema de organización financiera y política que hacía llegar el poder del Estado hasta la frontera norte del país. Así las cosas, todo parecía indicar que esa guerra que era el Sistema de Riego Número 4 estaba a punto de estallar.

Perder la huelga equivale a perderlo todo

No hay comentario sobre la vida de José Revueltas o tratado sobre su obra que no exponga su participación en la huelga de 5.000 trabajadores en el norte de Nuevo León. De hecho, la leyenda es tal que, en algunos casos, esos 5.000 se multiplican hasta llegar a los 15.000 sin explicación alguna. Se trata, en todo caso, de una gran huelga. Una huelga que crece a través del tiempo. Un acto fundacional. En el recuento de sus andanzas por el desierto fronterizo, que forman ahora parte de la última mitad de El luto humano, Revueltas la describe así: “La huelga: cinco mil hombres quietos, endurecidos por la fe… Las comisiones se apostaron en cada una de las compuertas y durante el cierre de la compuerta principal hubo una especie de ceremonia”.[21]

En El luto humano, Revueltas ubica el inicio de la huelga seis meses después de la llegada de Natividad, el líder que eventualmente caerá bajo el arma asesina de Adán, lo cual solo coincide a fuerza con el surgimiento de las movilizaciones que dieron lugar a la

huelga Ferrara hacia fines de 1933, y con su propio arribo al Sistema de Riego Número 4 en marzo de 1934. Y se refiere a ella como “aquello al margen del silencio, pero silencioso, también. Los huelguistas callan, pero tienen una voz. Quédanse quietos, pero como si caminaran. Los hombres tienen otra voz y otra manera de caminar y otras miradas, y en el aire se siente algo poderoso que sube como una masa firme. Se trata del asombro”.[22] El entusiasmo del militante comunista es palpable en esas descripciones, incluido el “asombro” que debió haber provocado el estallido de una huelga rural, organizada por trabajadores de campo, en un activista de ciudad, sobre todo en una región que con frecuencia se ha jactado de los orígenes industriosos e industriales de su identidad oficial. “Se trata del asombro”, repite Revueltas, “[d]el asombro y del júbilo. Un pie no camina solo, sino que está unido a otros pies que a millares se articulan sobre la voz, sobre el pulso, en los sueños, en las largas noches”.[23]

Las causas de la huelga se remontan a la estructura propia del Sistema de Riego Número 4 y el drama mismo del desierto. Cuando el gobierno posrevolucionario distribuyó esas tierras áridas alrededor de la presa recién inaugurada, no tomó en cuenta que las antiguas jerarquías de poder e influencia se resistirían a caer. Los viejos propietarios alzaron las caras, disfrazados ahora de grandes colonos dueños de hasta cien o más hectáreas, mientras que los migrantes pobres del sur, muchos de ellos de extracción indígena, y los deportados recién llegados del norte, pasaron a ocupar los escalones más bajos como pequeños colonos con solo 15 hectáreas. Estaban, además, los muchos que no habían alcanzado ni siquiera un pedazo de tierra. Fue entre ellos, entre los asalariados de campo, los jornaleros al día, los pizcadores de algodón, donde se generó una de las demandas más importantes del movimiento de huelga: el respeto al salario mínimo de 1,50 pesos diarios.

No es claro al inicio de El luto humano, pero será evidente al final, que tanto Natividad como Jerónimo estuvieron detrás de la organización de esa huelga poderosa. También será evidente que fue Úrsulo, el padre de la niña muerta, quien reemplazó a Natividad en la tarea de arengar y coordinar las actividades de esos 5.000 trabajadores cuando este fue asesinado. Sin esa relación material con la infraestructura del Sistema de Riego Número 4, toda

discusión sobre el carácter de Úrsulo y su relación con los participantes en el funeral de su hija con el que se abre la novela corre el riesgo de volverse esencialista o, peor, psicologizante. La conexión entre esos hombres y mujeres que están a punto de morir paradójicamente ahogados en la seca franja fronteriza se fundamenta y ancla en el drama del desierto. Esa es su razón de ser. Para ellos, como para los miles de campesinos pobres que buscaban tierra y trabajo a fines de las década de 1920 y a inicios de la de 1930, "perder la huelga equivalía a perderlo todo".[24]

Y así fue. Pronto, lo que había sido vigor (varonil, añadiría Revueltas), regresó a ser un "yermo calcinado".[25] El sistema, "aprisionado dentro de las metálicas, duras mallas de la red y la tierra reseca sin la mano del hombre, comenzaba a blanquear mientras las incipientes matas de algodón parecían rodeadas de cenizas".[26] Paralizado, con las compuertas de la presa cerradas, el proyecto algodonero languideció dejando solo ruinas a su paso. En la versión ardiente y apesadumbrada de la novela, el triunfo le corresponde al final a la no-vida que, incluso con un adversario tan masivo como el naciente Estado mexicano y sus aliados financieros de los bancos ejidales, aprovecha las fallas técnicas –una presa cuarteada– y los conflictos sociales –una jerarquía de propietarios que sembró más desigualdad– para reproducir un medio inhospitalario a la vida. Ese regreso a un estado anterior, a la previa calidad de "yermo irremediable",[27] es lo que finalmente provoca el éxodo. "El mismo pueblecito paupérrimo que estaba junto al río, huyó, también él".[28]

La voluntad de la piedra

Para cuestionar el binomio vida vs. muerte, Povinelli propone pensar a la muerte no como el fin de la vida, sino como un proceso que se inicia y termina en la no-vida, en ese tiempo anterior a la vida y anterior a la muerte de los individuos. Eso es lo que llama el tiempo de geos. Eso es la sinalmidad.[29] Ese tiempo geológico parece corresponder a las complicadas relaciones temporales de la muerte en El luto humano. Veamos. Pronto en la novela, justo alrededor de

la escena fundacional que es la muerte de la niña Chonita, “la muerte no es morir, sino lo anterior a morir, lo inmediatamente anterior, cuando aún no está en el cuerpo y está, inmóvil y blanca, negra, violeta, cárdena, sentada en la próxima silla”.[30] La muerte acecha; la muerte siempre está lista para saltar. Pero la muerte, que precede el momento del morir, se tiende más allá de la muerte también: “Se descubre en ocasiones que la muerte es muy posterior a la muerte verdadera, como la propia vida, a su vez, muy anterior a la conciencia de la vida. Ocasiones luminosas que apenas si se dan”.[31] La conciencia del tiempo profundo de la no-vida, que Revueltas describe como “tiempo espeso” y dentro del cual la presencia humana es apenas un dato, implica aquí la presencia, también, de un espacio profundo que incluye tanto la realidad mayúscula de los planetas como la presencia ínfima de la piedra.

No es una mera casualidad que el narrador de Revueltas mire hacia arriba en uno de los momentos más álgidos del texto, cuando después de tres días de luchar contra el vendaval de agua montados sobre una azotea, los campesinos admiten que la muerte se aproxima: “Aquella constelación, aquel planeta solitario, toda esta materia sinfónica que vibra, ordenada y rigurosa, ¿tendría algún significado si no hubiese ojos para mirarla, ojos, simplemente ojos de animal o de hombre, desde cualquier punto, desde aquí, o desde Urano?”.[32] Esa conexión sideral, cosmogónica, constituida por la materia vibrante de todo lo que es, descentraliza la presencia humana y desplaza, también, su punto de vista. Los ojos que miran, después de todo, pueden ser los humanos, pero también los del animal. Cuando al ras de la muerte se mira todo con “ojos detenidos y fervientes”, queda claro que “no está solo el mundo”, sino que “lo ocupa el hombre” tanto como “las estrellas, los animales, el árbol”.[33] Aquí, en el mundo de El luto humano, todo lo que es, percibe y, por lo mismo, todo puede ser percibido, configurando así una geometría compleja hecha de puntos de vista contrapuestos que alcanzan, incluso, hasta Urano. Tal vez por eso no deba extrañar que, de vez en cuando, se asome por este texto “un sol terrible, no de la tierra, de otro planeta”.[34]

Pero hay que volver la vista hacia abajo también. Siempre hay que regresar a la tierra, mirar hacia el lugar donde se posan los pies. La tierra no es una capa inerte, sino una especie de interfase: un

tablero de conexiones donde, gracias al trabajo (Revueltas dice "del hombre"), se lleva a cabo la mutación fundamental que es la vida humana: "Hay un origen cósmico, que viene desde la nebulosa, antes de la condensación y antes del fuego, hasta este día. La tierra demanda el esfuerzo, la dignidad y la esperanza del hombre".[35] Pero una reflexión sobre el origen y la naturaleza de Úrsulo, nacido de una madre indígena "que ni español sabía", le permite a Revueltas ir todavía más abajo o más allá: el mundo de lo inanimado.

Despojado ya de los límites de la vida y la muerte, cuando se ha involucrado en la ecuación de la existencia a la no-vida, "[q]ueda entonces del ser humano algo muy parecido a la piedra, a una piedra que respirase con un cierto principio de idea, de adivinación ancestrales".[36] Pero esa piedra, que es inanimada, no está libre de voluntad. No es una voluntad humana, ciertamente, pero sí es una voluntad material que incide sobre la existencia y que, en momentos de crisis, irrumpe en forma de memoria primigenia. Una revelación. Ya Povinelli misma ha traído en cuenta la calidad sensible de las rocas en el análisis del caso legal contra la compañía OM Manganeso Ltd. por dañar intencionalmente el Two Women Sitting Down en la mina de Bootu Creek, una formación rocosa sagrada para los habitantes originarios del norte de Australia. Las argumentaciones del caso develaron modos distintos de considerar la vida, y luego entonces, la muerte de las piedras. A la manera de la bioquímica y la geomorfología, campos que ponen en cuestión la división estricta ente la vida y la no-vida, Povinelli comparte que "algunos geólogos han pensado por mucho tiempo que las rocas no pueden morir en sentido estricto, y definitivamente no pueden ser asesinadas, pero sí nacen".[37] La diferencia entre las piedras ígneas y las sedimentarias, así como la crucial participación de bacterias que respiran rocas en lugar de oxígeno, contribuyen a considerar con toda seriedad la calidad liminal de las rocas, su condición de puente entre la vida y la no-vida. La metáfora de Revueltas parece ser, después de todo, menos una licencia poética y más una visión rigurosa de la superficie terrestre. Por eso no es inusual que el narrador de Revueltas recurra a conexiones no-humanas para explicar, de manera material, sin recurrir a artilugios religiosos o abstractos, lo inexplicable: la reciedumbre de los campesinos que caminan por el territorio nacional sin garantía alguna de

sobrevivencia, por ejemplo; el apoyo irrestricto a una huelga que saben que terminará mal; la tenacidad de vivir, de querer vivir, en esas 15 hectáreas de la reforma agraria que la sequía convirtió en un "yermo calcinado", un "yermo irremediable"; la idea misma de la salvación.

¿Qué motiva a Úrsulo a querer salvarse? Mientras camina como tantos otros antes de él, "con su desesperada voluntad, con el demonio de la salvación dentro",[38] ¿qué lo mantiene en la lucha sabiendo, como también lo saben los demás, que sucumbirá? ¿Es la ignorancia? ¿La fatalidad o la testarudez? La respuesta de Revueltas no recurre aquí al milagro religioso ni a la generalización esencialista, sino a algo más profundo, más orgánico y fundamental: se trata de la voluntad extrahumana que emana de las piedras y que estructura el mundo de lo inerte. Solo en momentos de gran crisis, en los límites entre la vida y la no-vida, es posible atisbar que "en el principio fue lo inanimado, la turba en reposo y fría ya, y una memoria que duele en el entendimiento recuerda al hombre su condición de sílice y de mármol".[39] Por eso, virando drásticamente de la tercera a la primera persona, Úrsulo reconoce dentro de sí ese largo recorrido que va de los átomos que devendrán vértebra, del pez que se convertirá en reptil y luego en ave, "hasta llegar aquí, sollozando, sollozando eternamente". Lo que hay ahí, en ese mundo inanimado que es su reino, en esa "piedra maternal primera", es "una extrahumana voluntad hacia el ser, la más vehemente, la más ardiente voluntad de la historia, la voluntad, la vocación de la piedra: sin armas, como ella, sin pensamiento, inmóvil, último, pero esperando durante una centuria, como parte del tiempo ya, convertido ya en tiempo espeso".[40]

Esa ardiente voluntad de piedra, hecha de paciencia e inmovilidad, carente de armas, pero resistente a todas las vicisitudes del mundo, explayándose sin pensamiento o a través de algo anterior al pensamiento, es transhistórica, pero no carece de sustento histórico: Úrsulo es hijo de una trabajadora trashumante (como lo eran muchos de los trabajadores que llegaron al norte de Nuevo León buscando tierras o trabajo) que nunca aprendió español y es, además, nieto de indígenas desplazados que, en lugar de someterse al enemigo, prefirieron estrellar las cabezas de algunos de sus hijos contra las vías del tren del porfiriato. Ese "génesis oscuro" vertebra

su quehacer y su convicción, y no está exento del todo en las otras voluntades que convergen en el Sistema de Riego Número 4. “Natividad”, nos recuerda Revueltas, “anhelaba transformar la tierra y su doctrina suponía un hombre nuevo y libre sobre una tierra nueva y libre”.[41]

Si los regímenes del liberalismo tardío intentan resolver el drama del desierto con los acicates de la infraestructura y la tecnología, Revueltas utiliza los mismos elementos para problematizarlo. Las aparentes soluciones estructurales que prometen hacer del desierto una zona hospitalaria a la vida otra vez se deshacen de sus máscaras aquí, en El luto humano, para mostrar su verdadera tragedia: la presa se cuartea, los campos de algodón se vuelven ceniza, el asentamiento humano se convierte en un fantasma, y un grupo de zopilotes sobrevuela las últimas cuatro familias del Sistema de Riego Número 4. La no-vida, sin duda, ha triunfado. Pero, a diferencia de la voluntad de la piedra que es inmanente, ese triunfo de lo inhóspito no es inevitable. Todo podría haber sido distinto, advierte el narrador de Revueltas solo una página antes de poner fin a la novela. “Natividad tuvo una visión anticipada de todo lo que iba a ocurrir. –El agua no sirve –explicó– y la tierra tampoco. El Sistema podría salvarse, sin embargo, con abonos, mejorando la presa y estableciendo una gran cooperativa”.[42] Natividad tenía razón. Se requería entonces, como ahora, otro acercamiento a la tierra. Una tierra nueva y libre. Otra tierra.

La guerra

La así llamada Guerra contra el Narcotráfico no empezó en 2007, cuando Felipe Calderón desató una violencia infernal sobre el país al tratar de legitimar unas elecciones altamente disputadas. Sin embargo, el conflicto que había dado inicio hacia la década de 1960 –cuando el Estado mexicano, que buscaba controlar el creciente movimiento guerrillero, militarizó las tácticas de las luchas antinarcóticos, fusionando dos estrategias en una– sí escaló en intensidad y en extensión cuando se inició su gobierno. Uno de los territorios más golpeados por una guerra que continúa hasta

nuestros días ha sido el estado de Tamaulipas, especialmente el corredor que se desdobla a lo largo del lado mexicano del Río Bravo: La Ribereña. Aunque propiamente en la punta del estado de Nuevo León, Estación Camarón es parte fundamental de esa bio-geografía, tanto por el éxodo que menciona Revueltas en su novela como por la producción industrial de grandes cantidades de algodón destinadas a la exportación. Ahora, cualquier somera visita a la región, o incluso un vistazo a través de Google, podría dar cuenta del matorral que cubre lo que en su momento fueron parcelas: tierras disciplinadas gracias al influjo del agua y la persistencia del algodón. La preparación de esas mismas tierras para perforar los hoyos profundos del fracking habla de la continuidad de procesos de extracción en una región rica en recursos naturales que tantos insisten en calificar, sin embargo, de pobre u hostil; un lugar donde no se da nada. El ecologismo social que esposaba Revueltas a través del personaje de Natividad fue derrotado, y el terricidio que puso en cuestión en El luto humano muestra ahora la cara más violenta de esa confabulación estratégica entre el Estado y los empresarios del capitalismo gore que son los señores del narco.[43] A medida que las posibilidades de extinción y el tiempo de la sinalmidad deja de ser una mera preocupación del futuro para convertirse en una amenaza vecina y constante, bien haríamos en recordar, en toda su plenitud, las perspectivas materialistas (y neomaterialistas) que un muchacho de 19 años convirtió años después en un documento –mitad novela y mitad registro etnográfico– que sigue incidiendo de manera crítica en nuestras relaciones presentes con los territorios que habitamos.

▪

[1] Elizabeth Povinelli, Geontologies, 8-9. El término que utiliza Povinelli en inglés en esta cita es soullessness, que podría traducirse sin mayor problema como “un tiempo sin alma”. Sin embargo, esta traducción resta a la construcción sustantiva del término en inglés. Opto por “sinalmidad” con cierto arrojo y espero que con algo de tino.

[2] José Revueltas, El luto humano, en Obra reunida. Novelas 1. Los muros de agua, El luto humano, Los días terrenales (Ciudad de México: Era, 2014), 237-461. Un primer acercamiento a esta

historia, con base en documentos de archivo, puede consultarse en Cristina Rivera Garza, “Una emigración extraña”. Tierra Adentro, 2016, 210-211, https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/una-emigracion-extrana1/. Otra versión, hasta ahora la final, está en Autobiografía del algodón (Ciudad de México: Penguin Random House, 2016).

[3] Edith Negrín, ed., Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica (Ciudad de México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999).

[4] José Revueltas, Obra reunida 7. Las evocaciones requeridas (Ciudad de México: Era, 2014), 312. El interés sobre temas científicos es permanente a lo largo de su obra. Las cartas que envía en 1930 desde Mérida apuntan las lecturas de Worrall, El panorama de la ciencia; Belyaev, La ciencia de la evolución, Anatomía y fisiología del hombre.

[5] Camilo Flammarion, La pluralidad de los mundos habitados: estudio en el que se exponen las condiciones de habitabilidad de las tierras celestes discutidas desde el punto de vista de la astronomía, de la fisiología, y de la filosofía natural (Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1875).

[6] Revueltas, Las evocaciones requeridas, 132.

[7] Revueltas habló sobre esta experiencia con Adolfo Ortega: “El realismo y el progreso de la literatura mexicana”, en Conversaciones con José Revueltas, Andrea Revueltas y Philippe Cheron (Ciudad de México: Era, 2001), 117-118. El término Aridoamérica, utilizado por el antropólogo norteamericano Gary Paul Nabhan en 1985, ha sido fuente de toda clase de controversias. Lo utilizo aquí para designar una región eco-geográfica en sentido laxo, más que como un ejemplo de determinismo cultural.

[8] José Revueltas, El luto humano, 391-392.

[9] Povinelli, 16-17.

[10] Revueltas, El luto humano, 436-437.

[11] Anne Michaels, The Winter Vault (New York: Vintage Books, 2009). En México, el escritor y periodista Luis Spota escribió Las grandes aguas (Ciudad de México: Porrúa, 1959), una novela en que la construcción de una presa en el sur de Tamaulipas detona el drama humano del ingeniero protagonista.

[12] Revueltas, El luto humano, 436-437.

[13] Fazal Sheikh y Eyal Weizman, The Conflict Shoreline. Colonization as Climate Change in the Negev Desert (Göttingen: Steidl, 2015).

[14] Revueltas, El luto humano, 430.

[15] Revueltas, 394.

[16] Revueltas, 393.

[17] Revueltas, 394.

[18] Revueltas, 393.

[19] Sven Beckert, The Empire of Cotton. A Global History (New York: Vintage, 2015).

[20] Revueltas, El luto humano, 394-395.

[21] Revueltas, 431.

[22] Revueltas, 422-423.

[23] Revueltas, 423.

[24] Revueltas, 460.

[25] Revueltas, 431.

[26] Revueltas, 372.

[27] Revueltas, 437.

[28] Revueltas, 437.

[29] Povinelli, 8-9.

[30] Revueltas, El luto humano, 240.

[31] Revueltas, 301.

[32] Revueltas, 339.

[33] Revueltas, 339.

[34] Revueltas, 327.

[35] Revueltas, 461.

[36] Revueltas, 301.

[37] Povinelli, 43.

[38] Revueltas, El luto humano, 301.

[39] Revueltas, 301.

[40] Revueltas, 301-302.

[41] Revueltas, 461.

[42] Revueltas, 460.

[43] Utilizo aquí el concepto de Zayak Valencia, Capitalismo gore: control económico, violencia y narcopoder (Ciudad de México: Paidós, 2013).

Los ahuehuetes han visto todas las catástrofes:

Elena Garro

La memoria material

Cincuenta y siete años después de la primera publicación de “La culpa es de los tlaxcaltecas”, en el volumen de cuentos La semana de colores, Elena Garro sigue el ataque.[1] Aplaudido de manera unánime por la crítica, que no dudó en clasificarlo como obra maestra en su momento, el cuento se abre ahora a una lectura geológica en la que el tiempo profundo y los puntos de vista de personajes no humanos ayudan a desedimentar las heridas de la violencia colonial y de género que se extienden hasta el México de hoy. La narración se estructura a través del diálogo que una joven señora Laura sostiene con Nachita, su cocinera, mientras la primera le confía sus desventuras entre dos tiempos, y dos maridos, distintos: el México indígena que está a punto de caer ante el embate español, y el México de su presente, mestizo y modernizador. La violencia del contacto entre esas dos realidades se materializa en la sangre y la tierra que mancha el vestido blanco que la señora Laura lleva puesto mientras avanza y retrocede, sin aparente sorpresa, dentro de los corredores de un tiempo en el que el presente contiene al pasado y el pasado nunca se acaba de ir. Se trata menos del tiempo circular y mítico que pensadores de medio siglo atribuían, a menudo de forma esencialista, a las naciones indígenas, y más de un tiempo geológico compuesto de capas de materia y experiencia que, asentadas una encima de la otra, conservan dentro de sí las marcas de múltiples violencias –las del colonialismo y las que experimentan las mujeres por ser mujeres, entre otras–.[2] Así, mientras la señora Laura deambula por el tiempo, que es la ciudad misma (y viceversa), sus pasos activan historias que la versión oficial –la de los triunfadores– preferirían muertas o

superadas. La conquista, la guerra, la saña racial y la muerte indiscriminada siguen mostrando sus fauces, trasportándose desde el pasado en esos grandes lienzos-visiones que comparte la protagonista hasta el presente, lleno de las minucias cotidianas regidas por la violencia íntima de pareja que caracterizan su espacio doméstico. La relación entre la derrota indígena y el maltrato hogareño es, pues, a la vez histórica e íntima: dos caras de la misma moneda. De ahí la alianza cuidadosa, tentativa, pero constante, que se genera entre la señora Laura y Nachita, mujeres de distintas razas y en posiciones opuestas en la jerarquía doméstica, una noche muy larga y muy negra dentro de la cocina de la casa.

Ya en Los recuerdos del porvenir, publicado un año antes que este cuento, Elena Garro había experimentado con protagonistas y narradores no dominantes e, incluso, no humanos.[3] En esta novela, que explora los pesares por los que atraviesa Ixtepec en los años posteriores a la Revolución Mexicana de 1910, el narrador es, por ejemplo, el pueblo mismo. En "La culpa no es de los tlaxcaltecas", el punto de vista es el de la mujer, y aún más: el de las tres mujeres –Laura, y las dos trabajadoras domésticas: Nacha y Josefina– entrelazadas en una serie de citas internas al discurso de la patrona, pero no falta, tampoco, la participación discreta de la perspectiva de otras especies compañeras. Las piedras lloran, en efecto, expresando el pesar de la toma de la ciudad a inicios del siglo XVI, mientras que los ahuehuetes, que Laura vislumbra una tarde en el bosque de Chapultepec, se presentan como testigos: "hemos visto las mismas catástrofes".[4] Las perspectivas de estos seres animados e inanimados contribuyen a una narración en la que la memoria es material, presta a irrumpir en el presente, cuestionándolo.

Traidora y traicionera

Atrapada entre los dos hombres y sus respectivas realidades, la señora Laura insiste en que, tal como los tlaxcaltecas, cuya alianza militar con los españoles facilitó la caída de Tenochtitlán el 13 de agosto de 1521, ella es una traidora. La culpa, insiste varias veces al inicio de la narración, es de los tlaxcaltecas. La culpa, que ella

reconoce como propia tanto en el pasado, en que traicionó a su gente, como en el presente, cuando traiciona a sus maridos, también es femenina. "–¿Y tú, Nachita, eres traidora?", le pregunta Laura a su cocinera tratando de fraguar una solidaridad con base en la identificación mutua. Después de una pausa meditabunda, mientras le pone atención al agua que empieza a hervir, Nachita le contesta: "–Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita".[5] La diferencia entre traidora y traicionera, enunciada una por la ama de casa y, la otra, por la trabajadora doméstica, no es un asunto menor en este intercambio. Ambas palabras "implican o denotan traición", pero en el segundo caso, además, se refiere a actos o personas de apariencia inocente que, sin embargo, resultan dañinos.[6] Hay un componente de agencia que, disminuido en la primera acepción, se realza claramente en la segunda. Si la traidora se somete a un destino; la traicionera toma una decisión, con frecuencia en circunstancias extremas.

La Malinche, el personaje histórico con el que sin duda se relaciona a la señora Laura, puesto que su habilidad como traductora fue instrumental para la conquista española, ha sido desdeñada y vilipendiada como la Gran Traidora en la historia oficial.[7] Revisiones feministas de la historia nacional tienden a enfatizar, en cambio, su talento lingüístico y sus habilidades como astuta estratega, capaz de forjar alianzas mientras trataba de salvar su vida.[8] El giro interpretativo, que se generaba a mediados de siglo XX junto a la proliferación de nuevos estudios sobre el mundo precolombino, atraviesa, y configura por dentro, la definición de traición y culpa que tanto lastima a la señora Laurita.

La identificación con la traición, especialmente en labios de una mujer, no dejaba de ser escandalosa, o al menos provocadora, a mediados de siglo XX, cuando todavía imperaba la versión oficial de la conquista de México como un choque entre poderosos ejércitos españoles y pueblos indígenas acostumbrados a la idolatría. La publicación de La visión de los vencidos en 1959, el libro en el que Miguel León-Portilla reunió fragmentos de fuentes primarias generadas por voces indígenas, contribuyó en mucho a comprender la hondura de la violencia y el sufrimiento que padecieron los habitantes del centro de México mientras el genocidio, que conocemos como conquista, se llevaba a cabo.[9] La proliferación de

estudios sobre distintas cultural originarias también configuró una versión menos monolítica de la región: los aztecas empezaron a emerger como el imperio que, de manera sanguinaria y por medio del pago de tributo, habían subyugado otros territorios con singular rigor. Análisis como Aztecs Under Spanish Rule, de Charles Gibson, que fue publicado el mismo año que el cuento de Garro, también aclararon el lugar de los mexicas antes y durante la colonia.[10] Ahora, tantos años después, mientras se discuten críticamente estos cinco siglos de colonialismo, la conducta de los tlaxcaltecas resulta menos mistificadora. Lejos de ser traidores por antonomasia, presas de una maldad originaria e inexplicable, la historia los retrata como un pueblo que, como tantos otros, vio en los españoles una oportunidad para escapar del yugo azteca. Alertas y audaces, en todo caso con agencia, los tlaxcaltecas que engrosaron los ejércitos españoles en grandes números hicieron una apuesta, y la ganaron y perdieron al mismo tiempo. Ciertamente algunos de ellos recibieron a menudo un trato preferencial durante la colonia, pero el dominio español, que se alargó por 300 años, alteró la región entera a cabalidad. Tal vez no sería del todo descabellado pensar que, al igual que la de los tlaxcaltecas, la culpabilidad a la que se refiere y asume la señora Laura sea menos un gesto de pasiva autoinmolación y más uno de cautelosa alianza y eventual escape.

¿Pero alianza con quién y escape de qué?

La señora Laura y sus dos maridos

La señora Laura aparece en su cocina después de muchos días de desaparecida, cuando la han dado ya por muerta. Nacha, a quien Laura trata como a una vieja confidente, pero quién nunca deja de referirse a ella como señora, subrayando así la diferencia entre ellas, escucha el largo discurso de su patrona con suma atención, intercalando apenas unas cuantas palabras y eso solo ante preguntas expresas. Es a través del lenguaje indirecto, que cita frases tanto de Nacha como de Josefina, la recamarera, como es posible colegir la situación de violencia doméstica que domina la relación entre Laura y Pablo, su marido. Además de celebrar el régimen modernizador

de López Mateos, Pablo “no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día”.[11] Agresivo, celoso y controlador, Pablo le prohíbe a su esposa salir de su casa o le arma escándalos en cines y restaurantes por motivos pueriles. Tan pronto como vislumbra la posibilidad de la infidelidad de la mujer, especialmente cuando reconoce que el otro puede ser un “indio”, le suelta una “santa bofetada”[12] y las trabajadoras domésticas corren por la casa convencidas de que el señor “la va a matar”.[13]

En cambio, el primo-marido de antaño ha aceptado a Laura como es desde el principio: miedosa y traidora. Cuando la encuentra por primera vez, cerca del lago Cuitzeo ya con una herida en el hombro, no solo no le echa en cara su participación en la derrota de su pueblo, sino que prefiere recordar que pronto llegará el tiempo del fin de ese tiempo y empezará otro, en el que se fundirán juntos. Los rastros de violencia, que manchan el vestido blanco de sangre y de tierra, no son generados por las manos masculinas, sino que pertenecen al contexto de la guerra, la mortandad masiva y la derrota. A medida que avanza la catástrofe y los acueductos se llenan de muertos, el primo-marido, triste pero todavía en pie de lucha, insiste en utilizar un lenguaje amoroso (“siempre has estado en la alcoba más preciosa de mi pecho”) para dirigirse a su esposa que “está muy desteñida, parece una mano de ellos”.[14] Conforme los encuentros aumentan en ese tiempo profundo en el que despiertan dos mundos, cuestionándose el uno al otro, resulta claro que, entre los dos maridos, Laura prefiere al primero. La traición, que al inicio era doble, ahora es solo una y es la que comete Laura cada minuto que se queda en la casa de Pablo, bajo su dominio. La alianza con el pueblo derrotado se preserva, latente, a lo largo de los siglos y emerge, oportuna, en la escucha atenta, acaso íntima, que Nachita prodiga a Laura, incluso cuando el primo-marido por fin llega por ella y se van juntos.

La culpa no es de Elena Garro

En The White Dress, el libro que Nathalie Léger publicó originalmente en francés en 2008, y que apareció en su propia

traducción al inglés en 2020, la autora sigue de cerca el performance de la artista italiana Pippa Bacca, quien unos 10 años antes se había propuesto viajar de aventón, con un vestido blanco de novia, partiendo de Milán con el propósito de llegar a Jerusalén.[15] Bacca quería posar sus pies por sobre países que hubieran experimentado condiciones de guerra, argumentando que el vestido que portaba llevaría un mensaje de paz a esos territorios. Por eso, una de las reglas de su performance incluía que, en señal de absoluta confianza, no podía rechazar ningún aventón que le ofrecieran en el camino. Pronto, su vestido blanco estuvo lleno de manchas y rasgaduras. Y, en marzo de 2008, cuando andaba con rumbo a Estambul, Pippa Bacca se subió al auto de un hombre que la asesinó después de violarla. Luego, le robó la cámara donde había conservado imágenes de su recorrido y empezó a usar el aparato como si fuera propio. El vestido blanco que usa la señora Laura en "La culpa no es de los tlaxcaltecas" no es un vestido de novia propiamente, pero cumple un papel tan altamente simbólico durante sus excursiones en el tiempo como el de Pippa Bacca a través de Europa y los Balcanes.[16]

Cubierto de manchas de sangre y lodo primero, y luego achicharrado por los incendios de los últimos días de la guerra contra los ejércitos españoles, el vestido blanco constituye la prueba material de las transgresiones temporales y afectivas de su portadora. Ahí queda huella también de las visitas de su primo-marido –o el "indio", como lo llaman despectivamente los habitantes de la casa–mientras acecha por las ventanas de la casa del México moderno. El vestido la cubre cuando observa con desazón y culpa el destrozo de la derrota en la calzada de Tacuba, y provoca los celos del señor Pablo, cuando comprende que ha perdido el control sobre su esposa. El vestido sigue ahí, tocando su cuerpo, sobre su corazón palpitante, mientras desgaja su historia frente a Nachita antes de que llegue su primo-marido por ella y se vayan juntos de una vez y para siempre.

No sabemos qué pasó después. No sabemos si Laura y su primo-marido sobrevivieron a las epidemias que acabaron con nueve de cada diez habitantes de la antigua Tenochtitlán, convirtiéndose en trabajadores de las encomiendas y repartimientos de la colonia, o si encontraron un trato preferencial en la creciente burocracia del

virreinato, o si, como tantos otros, se alzaron en armas en alguno de los tumultos que cimbraron a la Ciudad de México. ¿Sería su progenie parte del aumento de población que hizo de los indígenas la mayoría demográfica justo en los albores de la independencia de México unos tres siglos después? Tampoco sabemos si el primo-marido continuó aceptando a Laura como la conoció y la quiso: llena de miedo y dispuesta a traicionar, o si con los años le reprochó las traiciones que cometió en el futuro que dejó atrás. Queda esa tarea para la imaginación de las escritoras del porvenir, quienes fraguan desde ahora prácticas libertarias del amor muy por fuera del binomio de la traición y culpa.

Laura escapa, ciertamente, pero no logra deshacerse de esa máxima patriarcal, regida por el ideal de la fidelidad y la familia heteronormativa y nuclear, que le impone la culpa. Sin embargo, Nachita, que ve todo con unos "ojos viejísimos", tiene una explicación más allá de las normas dominantes: "Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo ni era para el señor".[17] Lejos de la culpa, fuera del discurso de la traición, Nachita parece una precursora de otro performance importante de inicios de siglo XXI: "Un violador en tu camino", del grupo chileno Las Tesis. En algunas de las estrofas más emblemáticas del movimiento feminista de esta vuelta de siglo, Las Tesis capturó un momento crucial en el proceso de cura del lenguaje patriarcal. Ante las narrativas misóginas de la violencia contra las mujeres, que usualmente inculpan a la víctima y exoneran al depredador, miles de mujeres en el mundo entonaron estas líneas: "Y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía". Dan ganas de tener a la señora Laura cerca de nosotras, todavía con su vestido blanco, para repetirlas una y otra vez a su oído. Dan ganas de invitarla a atravesar el tiempo de nueva cuenta para que, ya junto a nosotras, podamos decirle, con toda seguridad, que la culpa no era de ella, ni de Elena Garro.

▪

[1] Elena Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas", en La semana de colores (Xalapa: Ficción Universidad Veracruzana, 1964).

[2] Para una versión del tiempo circular y mítico, véase Octavio Paz, "México y Estados Unidos: Posiciones y contraposiciones, pobreza y

civilización", en El laberinto de la soledad y otras obras (New York: Penguin, 1997).

[3] Elena Garro, Los recuerdos del porvenir (Ciudad de México: Alfaguara, 1963).

[4] Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas", 29.

[5] Garro, 10.

[6] Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., versión 23.4 en línea, https://dle.rae.es, revisado el 3 de septiembre de 2021.

[7] Véase Octavio Paz, El laberinto de la Soledad y otras obras.

[8] Entre otros, véanse Margo Glantz, La Malinche (Ciudad de México: Taurus, 2001); Camila Townsend, Malintzin's Choices: An Indian Woman in the Conquest of Mexico (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006).

[9] Miguel León-Portilla, La visión de los vencidos (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959).

[10] Charles Gibson, The Aztecs Under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico from 1519-1810 (Stanford: Stanford University Press, 1964). Un estudio más reciente es: Camila Townsend, Fifth Sun: a New History of the Aztecs (Oxford: Oxford University Press, 2019).

[11] Elena Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas", 17.

[12] Garro, 9.

[13] Garro, 19.

[14] Garro, 13-14.

[15] Nathalie Léger, The White Dress (St. Louis: Dorothy Project, 2020).

[16] Véase, Alexandria Dienstbier, "Re-fashioning Gendered Mestizo Identity: A Dress Woven with Guilt and Betrayal in La culpa es de

los tlaxcaltecas", CiberLetras 39 (2017), revisado en septiembre de 2021, https://www.lehman.edu/ciberletras/v39/dienstbier.htm.

[17] Garro, "La culpa es de los tlaxcaltecas", 33.

Un cerro lleno de balas viejas:

Juan Cárdenas

Algo extraño pasa en el cerro de La Tetilla, por donde caminan dos amigos que tienen mucho tiempo de no verse. El primer dato: un perro, al que golpea el viejo Dodge Dart 73 en el que viajan, sale disparado y se pierde entre la maleza. La mención es tan efímera que pronto se disipa entre otros detalles más. Vamos cerro arriba, arriba del aire. Estamos en el valle de Pubenza y en la meseta de Popayán, justo al inicio de "Encomendar el alma", el cuento con el que da inicio Volver a comer del árbol de la ciencia, de Juan Cárdenas.[1] La vereda está rodeada de zarzales cargadas de moras y, más allá, en las hondonadas del terreno, se yerguen los plantíos de plátano o de yuca, los bosquecitos de guamas, guayacanes, cachimbos. Atrás de todo eso: la cordillera occidental.

Y, más allá, el océano Pacífico. Esto es el Cauca profundo. No sabemos a ciencia cierta porqué estamos aquí, hasta que, ya fuera del auto, Renato Rengifo, ese antiguo compañero del bachillerato, se hace de un péndulo de metal atado a una cadena plateada y recorre el terreno buscando restos de meteoritos a los que considera, gracias a la influencia ufológica de su padre, "mensajes enviados por los seres del espacio exterior".[2]

Lo primero que encuentra, sin embargo, son balas viejas. "Bah, dijo, y se acercó a mí con algo redondo y oscuro atenazado entre los dedos de una mano. Siempre que vengo encuentro alguna, dijo, es una bala antigua. De alguna de las guerras civiles, quizá de la Guerra de los Mil Días".[3] Las elucubraciones continúan, "esto está lleno de balas viejas… se han venido acumulando desde 1800", pero nada de eso cambia la extrañeza del paisaje.[4] Lejos de acentuar la carga histórica del terreno, el narrador le presta atención a las formaciones geológicas que avizora: el cerro de los Muertos, el Sotará, el volcán Puracé. El narrador, que acaba de llegar luego de una larga ausencia en el extranjero, está cansado y crudo. No sabemos por qué ha aceptado participar de esta travesía inaudita

hasta la punta de La Tetilla, pero es claro que su desorientación es mayúscula. La bala antigua que acaricia con la mano le parece un caramelo.

Aunque descrito en gran detalle y de manera realista, algo en el paisaje permanece fuera de lugar. Algo inquietante, tal vez incluso espeluznante, atraviesa las veredas y el aire. Mark Fisher describió los paisajes eerie como aquellos que existen independientemente de la agencia humana. A diferencia del uncanny freudiano, que produce la extrañeza desde dentro de lo familiar o conocido; tanto lo weird como lo eerie son fuerzas que vienen de afuera, donde se quedan, resistiendo cualquier interpretación hermenéutica.[5] Pero con el concepto de eerie, Fischer deposita una agencia poderosa y peculiar en el territorio mismo. Así, mientras el narrador duerme la mona, Renato Rengifo desaparece sin razón aparente. Las causas humanas pueden ser varias –la desorientación del personaje, alguna invitación a departir alimentos por alguno de los locales, la animadversión de algunos campesinos contra este hombre tan blanco–, pero son descartadas de manera rápida. Mientras tanto, el paisaje, majestuoso e inmóvil, calla "incapaz de explicarse a sí mismo".[6] ¿Se lo tragó la tierra? ¿Ha sido abducido por esos seres extraterrestres cuyos restos anda buscando? Las dos opciones, la fuerza geológica del terreno y la atracción del espacio exterior, no dejan de ser angustiantes, especialmente porque ambas están fuera del control de los personajes.

El vocabulario de la tierra

Aunque maravillado con la bala antigua que recibe de manos de su antiguo amigo del bachillerato, el narrador se niega a asociar su materialidad con cualquier acontecimiento histórico preciso, prefiriendo imaginar las cumbres y los cerros como un paisaje silente. Y, sin embargo, las balas que han ido encontrando –un total de seis, todas de distintas edades– provocan asociaciones inmediatas con la historia de Colombia: todas las guerras civiles desde el inicio del siglo XX, y más específicamente, la Guerra de los Mil Días, esa gesta entre liberales y conservadores, que ganaron estos últimos al

derrotar a una guerrilla muy pobremente organizada, y que llegó a su fin el 21 de noviembre de 1902. Más tarde, la región evoca en el narrador otra presencia bien conocida. Alexander Von Humboldt y Aimé Bonpland llegaron a Colombia también a inicios del siglo XIX. Entre 1800 y 1803, pasaron justo por ahí en su camino entre Cartagena, Mompox, Honda y Mariquita mientras avanzaban lentamente hacia Santa Fe. De acuerdo a sus diarios, "lo que más le interesó fueron las piedras. Las obsidianas. El basalto… un basalto que a pesar de ser rico en hierro no excitaba al imán".[7]

Así, a medida que los amigos avanzan juntos, e incluso después, cuando el narrador vuelve a recorrer el camino hacia "el pezón" de La Tetilla esperando encontrar al que busca meteoritos, es claro que la tierra va hablando poco a poco. Es claro que la tierra se ha visto afectada por, y a su vez ha afectado a, los que han tenido contacto con ella a lo largo de los años. Esas balas que escupe de cuando en cuando y esas piedras cuyo magnetismo no es suficiente para atraer al imán se han convertido en piezas clave de un vocabulario silencioso, pero no carente de expresión. Esas balas hablan de una conflagración del pasado y de una destrucción antigua que, sin embargo, no deja de acontecer.

A estos restos físicos de la violencia, el antropólogo Gastón Gordillo los llama objetos brillantes por su capacidad de convocar memoria. Y, con ellos en mente, explora las "redes de escombros" generados por la conquista del Chaco salteño, especialmente en las zonas de Santiago del Estero y Jujuy en Rubble. The Afterlife of Destruction.[8] En lugar de privilegiar la ruina, en tanto productora de pasado y atrapada en narrativas de preservación, Gordillo analiza la doble negación del escombro y su condición de materia afectiva, llena de textura, anclada en el presente. A través de largas caminatas por estos territorios que alguna vez fueron zonas de resistencia indígena, Gordillo atiende los procesos de ruina con la mirada negativa orientada a los objetos que le permite rescatar "redes de escombros" que conectan los restos físicos de la violencia. Si la reificación es un mecanismo para producir olvido y generar lo que él llama topografías de olvido, la terca materialidad de los escombros, entre los cuáles los huesos son los de carácter más íntimo, habla de un espacio no totalmente destruido y de cuerpos no totalmente muertos.

Ahí, bajo la superficie de la tierra, asomándose apenas al llamado del péndulo de metal, yacen esos materiales que traen noticias de un tiempo profundo y vertical. La violencia tiene su manera de volverse cosa que persevera. La memoria, lejos de ser una capacidad limitada a la especie humana, aparece aquí encuerpada en objetos brillantes que ha abrazado la tierra. La caminata, ese rondar mismo por un cerro con una vista privilegiada sobre el valle, se transforma en una especie de cuña memoriosa y política que abre espacio para el proceso de desedimentación: hay algo más abajo, en las distintas capas del suelo que son, a su vez, capas de historia. Si la ruina sedimenta la violencia, la escritura desedimenta sus huellas más quebradas y pequeñas, sus rastros más tercos.

En este proceso, el péndulo de metal además de ser el mecanismo que pone a la vista los materiales ocultos, se ha convertido en una especie de máquina traductora que, al colocarlos en cierto orden –al proveerlos, luego entonces, de cierta sintaxis– prefigura su desciframiento. Una narrativa antropocéntrica buscaría de inmediato esas conexiones para construir una correlación simétrica, un relato histórico. Pero Juan Cárdenas se mueve por otros terrenos: aquí la tierra también tiene la palabra y, como lo quería Fisher, esa palabra, ese vocabulario entero, resiste cualquier interpretación hermenéutica. Aquí no sabremos a ciencia cierta qué le pasó a Renato Rengifo, pero, a cambio, sabemos, con creciente inquietud, que lo que haya sido está relacionado con la agencia de los materiales por los que pasan los pies.

El Cauca profundo

La desaparición de Renato Rengifo abre la caja de las preguntas y, con ellas, se dejan ver los conflictos actuales de la zona. Los escombros, que traen noticias del pasado, no miran al pasado como las ruinas, sino hasta este presente todavía irresuelto del Cauca, uno de los departamentos con mayor población indígena en Colombia, y uno también donde más se cultiva la planta de coca, tan relevante para el comercio internacional de estupefacientes como para los rituales y la vida cotidiana de las comunidades de la región. Las

relaciones entre los lugareños y los dos amigos que recorren La Tetilla nunca son más claras que cuando el narrador, que ya se ha preocupado por la desaparición de su amigo, se dirige a una casa al final de una chacra para preguntar por él. Del breve intercambio a través del cual confirma que nadie lo ha visto, el narrador recuerda, sobre todo, la sintaxis singular de la mujer que lo atiende: "ahorita estoy sola, bien ahorita, no he visto, a nadie, no".[9] El narrador "paladea" las diferencias, pero las diferencias son parte de las jerarquías raciales y de clase que, expresadas aquí en una manera de hablar, parecen inamovibles y contenciosas.

De hecho, las malas relaciones entre Renato Rengifo y las comunidades campesinas de La Tetilla apenas se dejan ver en el soliloquio que el narrador emprende, ya verdaderamente angustiado, cuando imagina posibles cuadros de acción. ¿Estará el Renato Rengifo comiendo en la casa de algún campesino mientras el narrador se desespera y se angustia cada vez más? Improbable, se responde él mismo, "dadas las malas relaciones del Gordo Rengifo con los campesinos de la zona".[10] Las causas de esas "malas relaciones" parecen estar conectadas al afán de Rengifo por llevar a cabo "una excavación de gran envergadura" para descubrir el "dispositivo milenario de comunicación interestelar" al que en su opinión se debe la presencia de tanto meteorito en el área. Las comunidades campesinas, sin embargo, "habían conseguido impedírselo, al menos por el momento".[11]

La piel de Renato, que es muy blanca y se enrojece de inmediato al contacto con el sol, contrasta claramente con el "hombre enjuto, con machete al cinto, y cara de haber estado trabajando todo el día" que, junto con la mujer de la chacra, examina con curiosidad el auto varado en medio de la nada. Y ahí, en el Cauca profundo, bajo la luz rosada del atardecer, entre chillidos de golondrinas y los últimos aletazos de las garzas, ese campesino se ofrece a localizar al amigo perdido utilizando su propio celular, de esos pequeñitos que "parecen una almeja". En una escena cargada de tensión, en la que cada mínimo movimiento va precedido por la duda o la sospecha, un campesino del Cauca le ofrece su celular a un muchacho de ciudad. Después, en el mismo español extraño por la presencia de otra lengua que ha utilizado su mujer antes, el campesino le describe cómo encontrar el camino de regreso a Popayán. No

sabemos si lo logrará, eso es claro. Pero sabemos que, para emprender esa nueva caminata por un Cauca ya anochecido, el narrador precisa de suerte, de un poco de suerte, para continuar de pie.

Dice Juan Cárdenas en el ensayo sobre las relaciones entre las imágenes y las palabras con el que cierra el libro que, cuando leemos, "vamos removiendo capas, una detrás de otra, hasta que comprobamos que la imagen alude a otras imágenes y, casi de inmediato, como si quisiera dejar de ser imagen, la imagen se desborda hacia los márgenes de la percepción y de la memoria".[12] Ese movimiento vertical de la lectura, que va precedido por el movimiento vertical de la escritura, es a final de cuentas el mismo mecanismo telúrico que desedimenta lo que está alrededor del texto para hacer las preguntas que vienen de la violencia y que llegan hasta el presente.

Un campesino con celular

Regresemos, por un momento, a la escena en que el campesino enjuto, cansado después de un largo día de trabajo, le ofrece su celular a un joven que debería poseer uno pero que, por estar recién llegado al país, no lo tiene. Su extranjería, todavía más radical que la marginalización económica del campesino, coloca al narrador en una posición vulnerable: si la experiencia del gordo Rengifo es certera, él también está a punto de perderse en el Cauca profundo. Los papeles, al menos en este relato, se han invertido por un momento. El celular puede ser antiguo, "de los que parecen almejas", pero es lo suficientemente útil para mandar un mensaje. Pienso en esta escena y recuerdo la extrañeza que alguna vez me produjo ver un restaurante chino en lo más profundo de la sierra de Juárez, en el estado de Oaxaca, que, como el Cauca colombiano, tiene un gran número de pueblos y lenguas indígenas. En el anuncio pintado a mano sobre una madera en tinta roja se anotaba también el número de celular para pedidos a domicilio. ¿Pedidos a domicilio en medio de la sierra? La carretera federal era estrecha y, a sus costados, se levantaba un montón de pinos que no dejaban ver nada

más. Si había casas, y comensales, tenían que encontrarse más adentro de la sierra, fuera de la vista de los que pasábamos de largo hacia otro punto del camino. Preguntando aquí y allá me enteré después de la historia de migración entre Oaxaca y California que había hecho posible la existencia de un restaurante de comida china, y de la larga tradición de la telefonía rural y comunitaria que facilitaba la comunicación local. Ahí estaban los dos procesos con la misma fuerza: los patrones migratorios ocasionados por las necesidades del capitalismo financiero y las redes de resistencia física y digital que han caracterizado a esa tecnología móvil que es la comunalidad. Tal vez detrás de todo paisaje eerie de Fisher se encuentre escondida una historia de migración y resistencia apenas lista para dar la cara y hacerse oír. Tal vez, como al narrador del relato geológico de Cárdenas, solo nos haga falta un poco de suerte, eso, y encomendar el alma al camino.

■

[1] Juan Cárdenas, “Encomendar el alma”, en Volver a comer del árbol de la ciencia (Bogotá: Tusquets, 2018).

[2] Cárdenas, “Encomendar el alma”, 15.

[3] Cárdenas, 13.

[4] Cárdenas, 13.

[5] Mark Fisher, The Weird and the Eerie (London: Repeater, 2016), 61.

[6] Cárdenas, 14.

[7] Cárdenas, 23.

[8] Gastón Gordillo, Rubble. The Afterlife of Destruction. Hay traducción al español: Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas, soja y deforestación en el norte argentino (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018).

[9] Cárdenas, 22.

[10] Cárdenas, 22.

[11] Cárdenas, 15.

[12] Juan Cárdenas, “Nudos ciegos. Explicación falsa de mis textos”, en Volver a comer del árbol de la ciencia, 172.

Rapiña:

Balam Rodrigo

La superficie terrestre por la que avanzan las palabras de Balam Rodrigo está franqueada por ríos: al norte, el Río Bravo, y en las coordenadas 14º 40’35.5” N 92º 08’50.4” W, el río Suchiate. Aunque también aparecen por ahí el río Lempa, el río Vadoncho, y hasta el archipiélago de Solentiname. Entre volcanes como el Tacaná o el Tajumulco, o a través de bosques de alquitranes o de bambú, hay cuerpos que caminan en la oscuridad o bajo la niebla, por donde solo es posible atisbar el rojo encarnado de los cigarrillos, listos para abordar la máquina de la travesía letal bien conocida como La Bestia. Podría decirse que el territorio del Libro centroamericano de los muertos, que se hizo acreedor del prestigioso Premio Aguascalientes en 2018, es el de un puñado de naciones: El Salvador, Honduras, Nicaragua, Guatemala y, por supuesto, México, pero si ponemos atención a nuevas definiciones de paradigmas territoriales y, sobre todo, a los protocolos que gobiernan una guerra continua, pero informal que se expande sin piedad alguna, tal vez habría que decir que las voces de los cuerpos que se enuncian en este libro de muertos son parte, más bien, de la territorialidad de la guerra.[1] En “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres”, Rita Segato ha llamado la atención sobre el uso de la técnica pastoral como un tercer momento en la periodización de la biopolítica que rebasa, actualizándolas, las relaciones entramadas entre gobierno y territorio, o gobierno y población.[2] Ya no se trata, como en algún punto de la primera Modernidad, de capturar el territorio o de administrar los grupos humanos asentados en el territorio, sino de extraer la máxima ganancia de la población dominada “en su carácter extensible y fluido en forma de red y ya no su jurisdicción administrada por el Estado”.[3] Ya no se busca, pues, la “conquista apropiadora”, sino la “destrucción física y moral” de los cuerpos, conformando una “relación de rapiña con la naturaleza hasta dejar solo restos” y produciendo “el sufrimiento como una forma de vida”.[4] Parece

sólido e inamovible bajo los pies, pero el territorio de la guerra contemporánea, fraguada entre entidades estatales y paraestatales, así como corporaciones mafiosas, se mueve, se expande y se consolida de la mano de los cuerpos que cruzan fronteras. “Por efecto del paradigma del biopoder”, argumenta Segato, “la red de los cuerpos pasa a ser el territorio, y la territorialidad pasa a ser una territorialidad de rebaño en expansión. El territorio, en otras palabras, está dado por los cuerpos… la jurisdicción es el propio cuerpo”.[5] Si esto es cierto, si en este momento de acumulación la plusvalía se extrae de cuerpos en aterido movimiento, entonces el territorio que merodea y funda el lenguaje geológico de Balam Rodrigo no es el que está bajo sus pies, sino el que va, intrínseco y orgánico, material y dolido, dentro de los pies mismos. Los cuerpos de los migrantes que salen expulsados de Centroamérica solo para sufrir todo tipo de torturas y humillaciones –estrategias que exhiban así su afiliación– en un camino tan resbaloso como incesante confirman la existencia de esas poblaciones en rebaño, organizadas a modo de red, donde la lealtad se marca con la saña espectacular de la violencia.

Desposesión y desapropiación

No son pocos los libros sobre migrantes centroamericanos que documentan con puntilloso detalle el viacrucis de la expulsión. Y el libro de Óscar Martínez Los migrantes que no importan, recientemente traducido al inglés por Daniela María Ugaz y John Washington como The Beast. Riding the Rails and Dodging the Narcos in the Migrant Trail, se alza entre todos ellos con luz propia.[6] Pero Balam Rodrigo no es aquí un periodista, aunque algunas de las estrategias que emplea en este libro vengan directamente de las páginas de los diarios, sino un poeta –alguien para quien el lenguaje es a la vez un proceso de exploración y una experimentación constante–. Como otros trabajos desapropiacionistas, este Libro centroamericano de los muertos convoca textos que, a manera de capas, dan cuenta del tiempo profundo de la devastación. Convergen en sus páginas, pues, las páginas de libros canónicos como La brevísima relación de la

destrucción de las Indias, que fray Bartolomé de las Casas publicó en 1552, los textos en los que se resguardan las señas de la oralidad que los vio nacer, y los encabezados de la prensa cotidiana de inicios del siglo XXI, todos en un campo horizontal y yuxtapuesto donde se interpelan continuamente, en contrapunto siempre con las palabras "originales" del poeta, adjudicadas a los muertos que, como el encontrado en 18º 07'34.I" N 94º 29'qi.4" W, "solo sé que no soy mudo".[7]

La desapropiación, así, se abre a la vista el proceso de desposesión por el que atraviesan y del cual son resultado los itinerarios de los migrantes centroamericanos, señalando con certitud estética (que no policiaca) el origen de los textos que la poesía comparte. Lejos de impostar el yo poético, o de intentar hacerse pasar por el otro al que conmina, la estructura del Libro centroamericano de los muertos deja en claro que la muerte –resultado de la precarización y de la desesperanza, de la saña del capital y de la violencia de las pandillas– abre el campo para la aparición de las breves biografías que se enuncian ya en un yo solo y precavido, o en un nosotros que da cuenta de una comunidad compartida, pero que siempre constituyen una interrogación. Desde el río Suchiate, esta voz que viene bajando desde los Cuchumatanes, desde "los bosques /de azules hojas de la nación Quiché": "Dos machetazos me dieron en el cuerpo/ para quitarme la plata y las mazorcas del morral:/ el primero derramó mis últimas palabras en quiché;/ el segundo me dejó completamente seco".[8] Luego, conforme los polleros y coyotes confirman que ven su fantasma en la rivera, declara: "se aparece un fantasma, pero yo sé que soy/ que he sido y seré, el unigénito de los muertos,/ guardián de mi propia sombra, negro relámpago de mi pueblo,/ bulto ahogado en esta poza en donde inicia Xibalbá".[9] Mientras tanto, dos cuerpos de texto estipulado como ajeno, ya a través de las itálicas y ya por los corchetes y los puntos suspensivos, describen la travesía del "último indígena mam" desde el Suchiate hasta el Bravo. Las palabras citadas dan cuenta, por una parte, de los esfuerzos de la Comisión Nacional de Áreas Naturales Protegidas para conservar a los quetzales en la biósfera de reserva del volcán Tacaná, especialmente en las laderas del volcán y entre las comunidades serranas de Cacahoatán y Unión Juárez; y, por otra, del camino del migrante: "alumbro mi camino hacia México con una tea de sangre/ bajo un cielo enzopilotado que picotea mi

lengua/ y los brillantes ojos de mi cabeza cercenada”.[10] Las biografías continúan: está el niño que nació y huyó de Soyapango y que tendrá 11 años para siempre; está el cantante que yace lejos del río Lempa, decapitado y sin voz; está el hijoeputa que a los 14 llevaba ya 20 muertos a cuestas y todavía se sumó a los de La Letra, o al que secuestraron en Nuevo Laredo, Tamaulipas, y se asfixió a sí mismo tratando de escapar.

No es un detalle menor que cada sección de este libro doliente se inicie con un escrito de fray Bartolomé de las Casas. Sus denuncias de las “matanzas y estragos” cometidos contra las poblaciones indígenas de la colonia, apenas intervenidas aquí con un nuevo set de personajes –en lugar de encomenderos o virreyes, ahora se listan coyotes, policías, militares y narcos– continúan siendo tan pertinentes hoy como lo fueron antaño. De hecho, esa especie de intervención ventrílocua que permite la canalización de voces del presente en textos pretendidamente del pasado muestra que los patrones de migración que caracterizan el inicio del siglo XXI no son parte de un proceso de neo o poscolonización, sino de una única operación de colonización, cuyos orígenes se remontan a la acumulación originaria con la que, de acuerdo a algunos, se inaugura el antropoceno. El pasado, ya lo aseguraba el novelista serbio Milorad Pavić, siempre está a punto de ocurrir. La colonialidad, que nunca ha dejado de manifestarse, también.

La máquina totémica

En La guerra contra las mujeres, Rita Segato distingue entre dos tipos de feminicidios: “aquellos que pueden ser referidos a motivaciones de orden personal o interpersonal –crímenes interpersonales, domésticos y de agresores seriales–, y aquellos de carácter francamente impersonal, que no pueden ser referidos al fuero de lo íntimo y en cuya mira se encuentra la categoría mujer, como genus, o las mujeres de cierto tipo racial, étnico o social”.[11] La distinción, aunque discutida en ciertos círculos, es fundamental para argumentar el caso sobre los genocidios de mujeres (Segato los llama feminogenocidios), en el cual tanto víctimas como victimarios

pertenecen a colectivos (corporativos, raciales, de género), y que aumentan exponencialmente en condiciones de guerra informal. Las voces de las mujeres masacradas que emergen, certeras, en Libro centroamericano de los muertos, pertenecen sin duda a la segunda categoría y, como tales, forman parte del incremento bárbaro de feminicidios impersonales: un 111% en El Salvador entre 2000 y 2006; 144% en Guatemala entre 1995 y 2004; 166% en Honduras entre 2003 y 2007.[12]

La voz que viaja desde Tapachula, Chiapas, 14º 53´37.0" N 92º 14 ´49.0" W, no solo cuenta la historia de persecución generacional que sacó a la familia de Guatemala, arrojándolos a la selva chiapaneca, sino también los mecanismos del engaño que la volvió víctima de trata de personas en un prostíbulo de la frontera. Como en otros casos, su cadáver aparece en un río, en este caso "el pútrido río Coatán", desde donde avisa: "Quiero decirles que ni todo el peso de la tierra/ me asfixia tanto como el peso de uno solo de los cuerpos/ jadeantes y sucios que en vida soportaba".[13] La historia de María N, fallecida a los 19 años en el Río Bravo sin haber alcanzado el sueño americano, contada aquí desde Sabinas, Coahuila, a 27º 54'14.4" N 99º 53'44.9" W, aparece primero en un recorte de periódico rodeado aptamente de comillas, para luego abrirle la puerta a un torrente verbal en que la primera persona del singular arremete contra la violencia impersonal –el feminogenocidio– que se perpetra día a día en tierras mexicanas: "México soltó sobre mí todos sus perros de presa,/ su virgen de las amputaciones, su violación masiva y patriarcal".[14] Pronto, sin embargo, el yo se transforma en un nosotras que poco puede contra la máquina totémica que se les avienta encima y les trepana el cerebro y les arrebata la piel: "la jauría de los asesinos del viento; y nosotras exhaustas,/ clandestinas y fugitivas del fuego nuevo,/ hincadas ante el aullido metálico de La Bestia".[15]

La cartografía de la trata no se detiene en la frontera sur y continúa, por otros medios, un historial de violencia ejercida en el seno mismo del hogar de procedencia. Desde San Juan del Río, Querétaro, en las coordenadas 20º 30'21.2" N 99º 52'03.6" W, un par de mujeres de Honduras habitan la primera persona del plural para desde ahí decir: "Esclavas de la usura, abandonamos/ desde siempre nuestros cuerpos a la infamia, y apenas niñas,/

acostumbramos la carne a la música yugular de la violencia paterna,/ a las heridas maternas, a la explotación hermanal, y aquí,/ en nuestro éxodo por México, nos secuestra un huracán de suicidas/ para apaciguar su sed en nosotras, para mercar con nuestro sexo,/ y sin lástima mutilar nuestros pechos mordidos, y así los pechos/ de sus madres para luego vendernos y olvidarnos en las jaulas/ de pequeños dioses proxenetas que se beben la sangre de un trago".[16]

Si la saña con la que se marca los cuerpos de las mujeres en migración responde a un afán de lealtad y afiliación en el territorio resbaloso de la guerra informal de nuestros tiempos, la trata aparece aquí como una constante, tanto en términos de participantes como de métodos. Corporaciones y colectivos de hombres mexicanos, con redes que se despliegan por todo el país, se abalanzan contra los cuerpos de las centroamericanas para asegurar, por una parte, la ganancia máxima; y, por otra, con igual relevancia, la devastación física y moral de un enemigo, igualmente masculino e impersonal, al que se las ofrecen como víctimas sacrificiales. Este, que es un crimen contra el cuerpo, es también uno de los modos del quehacer constante y cruel de la máquina totémica contra el territorio.

Rapiña y territorio

Uno de los primeros poemas incluidos en este Libro centroamericano de los muertos le pertenece a la voz de un coleccionista de plantas, un hombre especialmente interesado en la "filogenética y evolución floral de Gunnera mexicana/ planta de enormes hojas conocida como 'capa de pobre'".[17] Sus observaciones acuciosas del camino de regreso a su campamento por el volcán Tacaná dan cuenta de las presencias humanas ("Treinta hombres, quizá más") con las que se cruza sin apenas saberlo, pero también de las no-humanas con las que comparte vereda. El viento es un "machete oscuro" sobre los helechos y, gracias a su paso entre el bosque de bambú, "único en su tipo en todo México", puede oír el tañido de su "cáscara verde".[18] El ruido de sus botas sobre la

hojarasca se entrelaza, así, con la música natural del Tacaná y con los olores del medio ambiente, entre ellos el de copal del liquidámbar. La preponderancia de la geografía no solo emerge aquí como parte de los poderes descriptivos del lenguaje respecto a las características del paisaje, sino también, de hecho, desde el mismo inicio, en la insistencia sobre la importancia de la ubicación de los hechos y los orígenes materiales de las palabras: muchos de los poemas de esta colección le deben su título a las coordenadas geográficas, un sistema de referencia que utiliza números, letras y símbolos para representar la posición horizontal (latitud y longitud), así como la altitud de la posición sobre la Tierra. Los nombres de ciudades y otros puntos de referencia, que también son añadidos a los títulos, no son de ninguna manera suficientes. Es necesario proveer también la información científica que sitúe con precisión el lugar de los hechos. El pacto de materialidad del libro queda establecido justo así: los cuerpos ocupan espacios, los sitios son ocupados por seres humanos y no-humanos, todos juntos y la violencia que los une y los destroza forman el medio biofísico de la nueva guerra.

La palabra rapiña es sinónimo de robo o saqueo, especialmente cuando el proceso se lleva a cabo con extrema violencia y aprovechando el descuido o la falta de defensa de la víctima. La rapiña no nace de la vulnerabilidad, sino que produce el estado de ser inerme. En la obra de teatro en que Elena de Troya es transformada en Marilyn Monroe, Anne Carson expone las raíces griegas y latinas de la palabra rapere: “Si cortas una flor, arrebatas un bolso, posees una mujer, saqueas un almacén, arrasas pueblos u ocupas una ciudad, estás tomando algo por la fuerza. Eres alguien que arrebata. En el griego antiguo se usaba el verbo ἁρπάζειν, que llegó al latín como rapio, rapere, raptus sum, y nos la entregó en inglés como rapture y rape: palabras manchadas con la sangre más temprana de las doncellas y la vieja sangre de las ciudades, con la histeria del fin del mundo”.[19] Rita Segato define el verbo rapiñar como la acción que, en contexto de la guerra contra las mujeres, devasta física y moralmente cuerpos, tribus, familias, comunidades, territorios. Hay aves de rapiña volando en círculos sobre todo esto. Y, abajo, impertérrita, los mecanismos de una economía de rapiña se desatan con furia sobre los cuerpos que son el territorio de los lúgubres tiempos que nos marcan. Balam Rodrigo se vale del

lenguaje propio y ajeno –y de la yuxtaposición entre ambos– para desedimentar las capas de violencia que la rapiña de la acumulación ha colocado una sobre otra al menos desde inicios de siglo XVI hasta nuestros días. Entre cada capa se despliegan las voces de los muertos y, también, las expresiones de plantas y animales que pueblan los bosques y ríos, caminos y laderas de los volcanes de Centroamérica. Su ruido es música y aviso. Su presencia, refugio y tradición. El que colecciona materiales para un herbario avanza entre los bosques de alquitrán a la vez como científico y denunciante, poeta y pariente. De ahí que las dos imágenes que aparecen en el libro, cada una de su propia familia rodeada de amigos migrantes expulsados de Honduras o Guatemala, dejan huella de una comunidad conformada por el reconocimiento mutuo y la empatía y, si la poesía lo hace del todo posible, la solidaridad.

Aunque se define como poeta o, como lo expresa en el subtítulo del libro, como un integrante más de "los escribidores de poesía", Balam Rodrigo también se coloca frente a estos materiales con la función del testigo que observa, pregunta, escucha, anota. "Así, muy a pesar mío, y con toda la indignación y la rabia míos, testifico que […]", dice en los entresijos de las palabras de De Las Casas, transcribiéndolas y subvirtiéndolas al mismo tiempo. La suma, otrora de denuncia, se presenta ahora como una "suma poética" que, siendo igual de brevísima que la que vio la luz en 1552, es ahora, además, literaria (itálicas de Rodrigo). Pero esta obra literaria, que ha desapropiado textos y voces, muestra el rango de posibilidades de las escrituras del capitaloceno.

▪

[1] Balam Rodrigo, Libro centroamericano de los muertos (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018).

[2] Rita Segato, La guerra contra las mujeres (Madrid: Traficante de Sueños, 2016), 57-90.

[3] Segato, La guerra contra las mujeres, 66.

[4] Segato, 81.

[5] Segato, 67.

[6] Óscar Martínez, The Beast. Riding the Rails and Dodging the Narcos in the Migrant Trail, trad. John Washington y Daniela María Ugaz (New York: Verso, 2013). Hay traducción al español: Los migrantes que no importan (Oaxaca: Surplus, 2014).

[7] Rodrigo, Libro centroamericano de los muertos, 56.

[8] Rodrigo, 27.

[9] Rodrigo, 29.

[10] Rodrigo, 41.

[11] Segato, 85.

[12] Estas cifras aparecen en Segato, 86.

[13] Rodrigo, 33.

[14] Rodrigo, 38.

[15] Rodrigo, 38.

[16] Rodrigo, 83.

[17] Rodrigo, 34.

[18] Rodrigo, 35.

[19] Anne Carson, Norma Jeane Baker of Troy (New York: New Directions, 2020), 25.

Debe ser que algo de uno queda cuando se muere:

Selva Almada

Los determinantes demostrativos y el aquí

Aguirre, un pescador de la isla donde tres hombres acaban de matar una mantarraya, asegura que conoce al monte como la palma de su mano. Lo conoce mejor que a sí mismo, su hermana, sus sobrinas. Lo que está ahí, frente a él, respirando a su propio ritmo, moviéndose con la simpleza de las costillas que ascienden y descienden en un cuerpo, "No son solamente árboles. Ni yuyos. No son solamente pájaros. Ni insectos. El quitilpi no es un gato montés aunque de repente pudiera parecer. No son cuises. Es este cuis. Esta yarará. Esta caraguatá, único, con su centro rojo como la sangre de una mujer. Si alarga la vista, donde la calle baja, alcanza a ver el río. Y otra vez: no es un río, es este río. Ha pasado más tiempo con él que con nadie".[1] No se trata, pues, del río universal y abstracto que pudo haber regado grandes extensiones de terreno ni del río impersonal dentro del cual se debaten distintos tipos de vida acuática. Tampoco se trata del río anónimo que tendría que haber surgido, al menos gramaticalmente, después del artículo indeterminado "un". Si fuera solo un río notable, podría haber emergido después del artículo determinado y seguir su camino. Pero el río del pescador Aguirre es más. Está aquí, a un lado nuestro, podemos sentir su cauce bajo nuestros pies, ver el movimiento que lo mantiene con vida, y oler su paso sólido y magnánimo por el territorio. No es un río, ni el río, sino este río. El determinante demostrativo acorta la distancia entre el enunciante y el ser u objeto al que se refiere. Los deícticos, nos explica también la lingüística, son términos que no tienen sentido por sí mismos y cuyos significados dependen del contexto en que aparecen, de la situación comunicativa, sobre todo el contexto físico, en la que

emergen y dentro de las cuales el punto de referencia es crucial. Por eso, para Aguirre como para la novela de Almada, no se trata de un río, sino de este río.

En esta, la tercera en la serie que ella misma denomina como la de los varones, Selva Almada se la juega precisamente ahí, en esa cercanía lingüística y experiencial. Anne Carson alguna vez dijo que los adjetivos nos ayudaban a volver particular lo universal, otorgándole características definitivas y distinguibles a todo lo que perciben nuestros sentidos. Los determinantes demostrativos hacen su parte en ese arduo proceso en este libro: acercarnos, tender la mano, ponernos ahí. Más que ofrecernos un espacio o un paisaje, Almada se ha propuesto algo más descabellado: el territorio. Aún más: este territorio. Sobre esta tierra específica, con sus animales y plantas cuyos nombres son, con frecuencia, intransferibles, se yergue lo local de la isla que, sin embargo, no está desasido de sus relaciones con el continente y de este con lo que sigue más allá. Si consideramos que la escritura fue, desde sus inicios, una tecnología para destruir o acortar distancias, pero solo con la salvedad de reconocer de entrada la existencia primigenia de tal distancia, entonces podremos apreciar el reto que nos propone Selva Almada en esta corta novela que es al mismo tiempo una escritura geológica. No vamos, pues, a escuchar u observar una historia: vamos a internarnos en ella. Por unos gloriosos momentos nuestros cuerpos estarán ahí, los pies sobre las huellas de los tres hombres que acaban de matar una mantarraya con tres disparos y también sobre las del hombre que al decir “hubiera bastado un disparo” establece ya la diferencia de sus orígenes y de su sentido de pertenencia, así como la oposición ética entre los mismos.

El tiempo profundo

En Timefullness, Marcia Bjornerud asegura que pensar como geólogos puede ayudar a salvar el mundo. Su argumento parte de la consideración, por lo demás compartida, de que vivimos en sociedades que, por temer tanto a la muerte, acaban por abominar del tiempo mismo. Ya en la adolescencia, cuando nos creemos

inmortales, o en la edad adulta, cuando las múltiples actividades nos distraen de nuestra mortalidad, el tiempo nos acecha a cada paso y, a cada paso, le sacamos la vuelta. Lo evadimos. Tratamos de no pensar en él. A veces, incluso, logramos domarlo momentáneamente con la práctica del deporte, una buena alimentación, y una que otra cirugía estética. Nuestros cuerpos, sin embargo, son materia de tiempo. El cabello, las extremidades, la piel, todo florece y, porque todos están hechos de tiempo, decaen también, se transforman en otra cosa. La contribución más grande de la geología para la humanidad, dice Bjornerud, es no dejarnos olvidar que el mundo está hecho de tiempo. Desde la más sólida de las altas montañas hasta los aspectos más invisibles de la atmósfera, de la diminuta piedra al cauce agrietado del río, todo lo que se nos aparece como atemporal ha sido, en realidad, labrado minuciosamente por el tiempo. Ahí, en cada una de esas formaciones, se guardan las capas de experiencia que han contribuido a su estado actual. En ese sentido, todo presente es pasado, ningún pasado se ha ido del todo, y el futuro, lejos de aguardarnos en un punto distante del horizonte, está ya contenido en el proceso mismo de yuxtaposición material del que formamos parte. Los sueños recurrentes, los vívidos recuerdos de la carne y las apariciones que pululan en No es un río responden al tiempo geológico que domina este escrito. Veamos.

Cuando Enero Rey –uno de los hombres que disparó contra la mantarraya– busca una explicación para un sueño que lo atormenta, el sueño de El Ahogado, el veredicto del curandero nos dirige a un tiempo largo, profundo, en que el pasado y el futuro intercambian lugares: a veces los sueños, dice, son ecos del futuro. No predicciones, ojo, sino ecos, reverberaciones de algo que ya ha sucedido allá, pero de lo que apenas se va enterando la conciencia aquí. En otro momento del libro, Tilo, el hijo de El Ahogado, experimenta una tristeza inexplicable cuando se aproxima al río. “Debe ser que algo de uno queda donde se muere”[2], declara, sabia, la novela, de nueva cuenta atendiendo al mecanismo del palimpsesto que se encarga de volver presente todo aquello que se cree ido.

El tiempo geológico, ese tiempo profundo que se extiende no entre la vida y la muerte, sino entre el arco más largo que va de la vida a

la no-vida, estructura las páginas de esta corta novela y las yuxtaposiciones –aparentemente fuera de lugar o desordenadas– que arman la trama. De la misma forma en que el sueño de El Ahogado se convierte en un eco del futuro de acuerdo al veredicto de un curandero, así aparecen en la novela Mariela y Luisina en un bolichito donde Enero Rey y Tilo, su ahijado, entretienen unos porrones. Oliendo a limpio, jovencísimas, las dos chicas coquetean, piden cigarrillos y, al final, los invitan a asistir a un baile del pueblo del que no son, al que no pertenecen. A medida que se retiran bajo la mirada todavía emocionada de Enero, uno de los parroquianos lo previene entonces: esas muchachas son peligrosas, tienen ponzoña en la cajeta, dice. Solo para añadir un poco después, cuando se percata de que la actitud de Enero no ha variado: "No sea zonzo, amigo, no ve que ya no son"[3]. Esa frase, aparentemente inconexa, solitaria en medio de tantas otras frases, se queda suspendida en la narración, presta a desaparecer.

La novela, por otra parte, continúa hacia el futuro (la narración, dicen, es el desarrollo del significado en el tiempo): las muchachas llegan a su casa, Aguirre visita a su hermana Siomara, quien es la madre de las chicas, come algo con ella, y luego la deja tomando la siesta mientras se dirige a la enramada del rancho de César, donde unos hombres juegan naipes y discuten sobre los tres pescadores que mataron a la mantarraya a balazos solo para volverla a echar de regreso al río ya muerta. Qué insensatez. Todavía le da tiempo a introducir otra escena en este recorrido: otra visita de Enero con el curandero Gutiérrez, pero años después, cuando todo va ya de bajada, y él solo requiere de un aborto barato para una chica con la que no desea casarse. El recuerdo del embarazo lo lleva entonces al día en que Eusebio, el amigo ahogado, les confesó que tendría un hijo. Y, un poco después, a la escena en que se dirige, solo, hacia el río entre cuyas aguas acabará la vida del amigo. Y es entonces, luego de haber tejido estos hilos narrativos que Mariela y Luisina vuelven a aparecer, ahora preparándose para ir con un grupo de chicos a un baile del otro lado de la isla, en el continente. Es justo ahí cuando se cuenta, por fin, su deceso. Y entonces entendemos que la narración no avanza cronológicamente, que no venimos del pasado y nos dirigimos hacia el futuro, sino que estamos en un presente hecho de capas simultáneas de materia y de experiencia en lo que todo puede pasar. Es más: en lo que todo está pasando en

todo momento. Se trata de tiempo memorioso, más material que mental (si es que consideramos que lo mental no es materia), donde el presente contiene al pasado y el futuro provoca ecos que no dejan de llevarnos hasta aquí.

El secreto del territorio

En “Secreto y narración”, un ensayo sobre la novela corta, Ricardo Piglia insiste en el papel central del secreto.[4] No se trata de un enigma a descifrar, ni de un misterio cuya naturaleza última nos es vedada, sino de un vacío de significación “algo que se quiere saber y no se sabe, algo que alguien sabe y no dice… un sentido sustraído por alguien”[5]. La novela corta, según Piglia un puente entre el cuento y la novela, entre el relato oral y la lectura y la imprenta, se edifica, pues, sobre ese secreto que alguien sustrae. Sin embargo, en su análisis de Los adioses, de Onetti, Piglia también menciona que el secreto debe estar “en algún lado”[6]. Lo menciona de pasada a eso, el lugar. Pero en No es un río es precisamente el lugar, el territorio para ser más precisos, el que lleva a cabo la sustracción de sentido que otros llamarán secreto. Selva Almada desplaza el énfasis humano en la narración para incorporar, en igualdad de circunstancias y con similar esmero, otros elementos del territorio –animados como los animales, inanimados como las rocas: todos descritos con los términos de los habitantes del sitio–. Por eso Tilo experimenta una tristeza inexplicable cuando se aproxima al río; por eso Enero puede conversar con dos chicas muertas en un boliche de pueblo: todos están ahí, en alguna de esas capas de materia sobre las que posamos los pies. El sentido primigenio de esa presencia, que el silencio cancela o vuelve invisible e inaudible, transformándola así en secreto, se pervive agazapado (sustraído, diría Piglia) en los pliegues del territorio que la escritura de Selva Almada intercepta y libera.

Poco a poco, la escritura va ampliando nuestra capacidad de percepción, ofreciendo una minucia de detalles que nos aproximan, temblando con anticipación, hacia los múltiples meollos de los secretos que el territorio abraza y, al abrazar, produce: son los

secretos de los pactos patriarcales que destruyen por igual mantarrayas como chicas. Más allá de la ideología, ancladas en su más ínfimo estrato material, No es un río corre el velo sobre las amistades y las traiciones masculinas que, ya entre ellos mismos, ya involucrando a otros y otras, perpetúan el daño de la tierra.

Diálogos como poemas

Ha dicho Selva Almada en varias entrevistas que, en No es un río, quería deshacerse de cualquier exceso narrativo, dejando la novela en sus propios huesos poéticos. Y eso se nota en un control marcado y a la vez sutil sobre todas sus decisiones dramáticas, pero sobre todo se hace presente en sus diálogos. Sin guiones largos, cada línea de lenguaje enunciado, o de comentario del narrador sobre el mismo, ocupa una línea de la página, otorgándole a los intercambios verbales, sonoros, un aura de poema conceptual. Justificados a la izquierda de la página, parecidas a las líneas rotas de la poesía en verso libre, estos diálogos nos acostumbran el oído a la pausa, la dubitación, el silencio. En una época en que abundan los malabarismos de las frases largas, en la que armar una oración interminable se ha convertido en signo de destreza formal, aparecen aquí estas líneas rotas que nos remiten a la duda, al titubeo y la fragilidad. Lo celebro. Se trata, sin duda, del ritmo de nuestros tiempos: así está el lenguaje mientras abrimos las puertas de nuestras casas y nos acostumbramos a ver, de nueva cuenta, la luz del Sol más allá de nuestras pantallas. Así nos movemos por la superficie de un mundo donde todavía hay que inventar una normalidad nueva, una normalidad más allá de los pactos de masculinidad que hieren por igual al territorio y al cuerpo.

■

[1] Selva Almada, No es un río (Barcelona: Literatura Random House, 2021), 76.

[2] Almada, No es un río (Barcelona: Literatura Random House, 2021), 53.

[3] Almada, No es un río, 65.

[4] Ricardo Piglia, “Secreto y narración: tesis sobre la nouvelle”, en El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento, ed., Eduardo Becerra (Madrid: Páginas de Espuma, 2006).

[5] Piglia, “Secreto y narración”, 190.

[6] Piglia, 199-200.

¿Acaso nosotros sabemos mirar en este mundo palpitante?:

Claudia Peña Claros

La muerte de los sentidos

Hay árboles en “Destello”, el cuento con el que se abre Los árboles, una colección de la escritora boliviana Claudia Peña Claros (Santa Cruz de la Sierra, 1970), novelista y poeta. Estos árboles, que supervisan todo en el campo, parecen estar suspendidos en el aire. “¿Sienten apego los árboles?”, pregunta alguien o algo.[1] Una voz impersonal, un punto de vista firmemente anclado en la tercera persona relata el tiempo, quizás ancestral, que marcó la evolución de estos seres: “Por sobre estos árboles habían pasado muchas lluvias y muchos vientos lunas, y cuando había el bosque, los animales salvajes también los ritos las jaurías los meses de criar”.[2] Más tarde, una voz impersonal también se pregunta en voz alta: “Con qué ojos mirarían los árboles a este hombre que aún forcejeaba perdido allá abajo, con el barro rojo de la tierra”.[3] Las preguntas sobre la percepción de los árboles, sobre la capacidad de los árboles para percibir su entorno y reaccionar ante él, continúan, facilitando el desarrollo de una trama aparentemente simple: un hombre ha sido asesinado y, de manera muy lenta, a paso de tortuga, la muerte está cayendo sobre él ahí, donde se encuentra descalzo y en la intemperie, apenas cubierto por el follaje de los árboles. No esperaba los tres disparos que abrieron su pecho, desgarrando la noche con sus destellos. La muerte se lo está apropiando poco a poco, poco a poco lo está venciendo, y el lenguaje, muy parecido a la experiencia del propio hombre moribundo, lucha con el barro para darle paso a la experiencia, volviéndola cognoscible o, al menos, enunciable, tanto para él mismo como para todos los demás, que leemos. El hombre caído reconoce y aprende sobre su propia muerte mientras nosotros, los

lectores, nos detenemos un rato y nos entrometemos después, la respiración apenas contenida. ¿Esto realmente está sucediendo? ¿Es la muerte lo que está detrás de este puñado de palabras desobedientes y meticulosas y recias? A medida que los sentidos se desmoronan y el lenguaje se niega a transmitir el significado como si nada estuviera sucediendo, como si todo fuera normal, a veces atrapado en un nudo de su propia creación y, otras, aflojando su agarre en digresiones interminables, ¿quién o qué está a cargo de registrar de manera tan detallada las distintas fases del fallecimiento? Nunca antes había estado tan cerca del acto de morir, excepto cuando leí a Marguerite Duras, C'est tout, traducida al inglés por Richard Howard como No More[4].

La tercera persona y lo impersonal

A medida que una amplia gama de autores se acerca a los desafíos de escritura que plantea el capitaloceno, descentrando voluntariamente la perspectiva humana y admitiendo los puntos de vista de entidades orgánicas y no orgánicas por igual, animales y plantas y rocas incluidas, tal vez una de las preguntas más vitales sigue siendo: ¿cómo es posible identificar primero y compartir después la percepción o el conocimiento de los seres no humanos? Los autores contemporáneos pueden acceder a una rica literatura sobre la vida secreta de los árboles, las piedras, las medusas o el pan, los cuales les ha proporcionado datos concretos que abarcan aspectos desde los sistemas neuronales de los invertebrados hasta los subterfugios de los sentimientos de las plantas. Sin embargo, como la mayoría de los escritores sabe, los puntos de vista suelen ser tanto una cuestión de información como de estética y política. ¿Cuál sería un pronombre apropiado para una roca, considerada hasta hace no mucho como inerte? ¿Se describen mejor los caballitos de mar en femenino o masculino (dado el hecho de que los machos dan a luz)? ¿Las aves en bandada responderán mejor a un pronombre singular o plural? Si fuera el plural, ¿se relacionarían con el nosotros que unifica, a menudo sin pedir permiso, o con el ellos que inaugura una narrativa de la dispersión? Creo que estas son las preguntas están en el núcleo de Los árboles. Claudia Peña

Claros no solo se ha llevado el cuento de las ciudades y los centros urbanos, donde la forma ha crecido constantemente a lo largo del siglo XX, hacia el campo, donde una nueva narrativa rural ha surgido con gran fuerza en la vuelta del siglo XXI, sino que también ha asumido completamente el desafío escritural que implica una mudanza tan masiva. Sus personajes son campesinos y trabajadores agrícolas, vaqueros precarios y esposas que viven al margen de las zonas urbanas, cuya presencia no ha sido prominente en la mayoría de la narrativa latinoamericana contemporánea. Además, y de manera audaz, Peña Claros también ha trabajado estrechamente con la perspectiva de otros componentes del campo: los árboles, sí, pero también el monte en cuanto tal, las fuerzas desatadas del agua, los perros e, incluso, los insectos. Esto ya no es la jungla del siglo XIX, denunciando a la barbarie que amenaza a la civilización a su paso, sino un campo que es un territorio donde la soberanía y la propiedad siempre están en disputa, al igual que todos los procesos de producción, extracción y acumulación. Estos son los territorios en donde habita un buen porcentaje de los grupos populares, donde viven y prosperan, resistiendo, y con frecuencia fracasando, ante los desastres naturales, la embestida desnuda del capitalismo, y una serie de políticas neoliberales. Muchas de las así llamadas revoluciones verdes han surgido en estos sitios, desatando por igual prácticas agrícolas depredadoras que invaden violentamente el mundo natural y su delicado equilibrio, así como diferentes formas de insurrección popular. En este abarcar de la materialidad del territorio en toda su complejidad, en su voluntad de ir hacia abajo, escarbando en capas de tiempo que son, a su vez, capas de experiencia, Peña Claros encara el tiempo profundo de la Tierra, identificando las acciones que conciernen y afectan a una multiplicidad de seres humanos y no humanos por igual. Lo de Claudia Peña Claros es una escritura geológica que sigue preguntándose: ¿cómo se las arregla una escritora para encarnar de la mejor manera posible, de la manera más crítica posible, estas múltiples perspectivas animadas e inanimadas de un mundo en constante agitación material?

Claudia Peña Claros, para quien la escritura implica sobre todo atención –prestar una suma atención a lo que encaran los sentidos– se mueve libremente en un espacio que Alberto Moreiras ha denominado como impersonal, a su vez basado en una comprensión

crítica de la tercera persona, que “para Benveniste, no tiene una connotación personal, sino que se refiere a otro registro noción que es capaz de sobrepasar el de la subjetividad dialógica y alcanzar la región de la singularidad, incluso de la singularidad plural … Es la forma verbal que tiene la función de expresar a la no persona”.[5] Lo impersonal, que Moreiras también vincula a conceptos críticos de persona desarrollados, entre otros, por Simone Weil, “es un pasaje más allá del yo y del nosotros y, por lo tanto, un pasaje hacia la tercera persona, hacia lo innominado o lo anónimo”.[6] Para ser claros, Moreiras está trabajando aquí dentro de y por una política de la separación, dividiendo de manera absoluta la vida de la política, contra cualquier subjetivación política y hacia un pensamiento y práctica contra-comunitario, características centrales de su noción de infrapolítica. Sin embargo, este concepto, el concepto de lo impersonal enraizado en una tercera persona que evade la subjetivación política, puede ayudar a comprender el trabajo único y despiadado que Claudia Peña Claros ha emprendido en términos de punto de vista y, en términos más generales, de narrativa, mientras explora los mundos rurales y empobrecidos que son centrales para los cuentos de Los árboles.

Destello

Si estamos de acuerdo en que la poesía, como argumentó Lyn Hejinian, es el lenguaje con el que investigamos el lenguaje, tendríamos que aceptar que “Destello”, el cuento que abre Los árboles, fue escrito por una poeta. Sacándole la vuelta al dominio de la trama y enfatizando, en cambio, la materialidad del lenguaje mismo, Peña Claros rechaza el uso de las mayúsculas y, a menudo, la formación de párrafos por completo, optando por lo que parecen ser grupos de líneas cortas que, apenas juntas, se interrumpen a su vez por breves estrofas. “uno dos tres”. Una línea para cada una de estas breves palabras. ¿Es este el comienzo o la continuación de un proceso más amplio que interrumpimos con nuestra lectura? Debido a que los eventos incluidos aquí no han pasado completamente por la conciencia del personaje, sino que están en una etapa de procesualidad radical; debido a que el gerundio de la muerte tiene

que rechazar la noción misma de finalización, “Destello” permanece a la vez abierto y desconcertante. En lugar de desarrollarse, la narración aquí se atasca o se desvía y, como tal, impide la confirmación inmediata de significado alguno. La narrativa aparece aquí como un dispositivo antinarrativo, que se pliega, en lugar de desplegarse, sobre el tiempo.

Como el propio personaje moribundo, a los lectores no se nos ha dado información contextual para ubicar claramente esta muerte en un continuo político o histórico. Y lo seguimos, en asombro compartido, mientras sus rodillas y tobillos fallan, y él tropieza y cae, desconcertado. Investigamos su falta de zapatos con su misma ardiente curiosidad, y sentimos la arcilla cálida y pegajosa debajo de sus manos, con la que intenta detener el chorro de sangre, sin éxito. ¿Quién o qué se pregunta, entonces, sobre la capacidad de los árboles para percibir el mundo circundante? ¿Quién o qué se reflexiona sobre los pies desnudos del moribundo y sobre el hecho de que solo aquellos que lo han amado, aquellos que lo han visto descalzo, una mañana maravillosa, podrían identificar el cadáver? ¿Quién o qué se mueve entre el pasado y el presente, iluminando el paso del tiempo con destellos que, eventualmente, cesarán, cerrando el cielo? ¿Quién o qué rompe la narración una y otra vez, obligando a los lectores a morar en el paisaje procesal que forman el hombre y el monte, ambos muriendo a la vez? Quiero argumentar aquí que el quién o qué de este cuento antinarrativo constituye la base sobre la cual Claudia Peña Claros construye el espacio impersonal que rechaza la subjetivación política. La perspectiva en tercera persona de “Destello”, que cualquier manual de escritura creativa describiría aquí como moviéndose entre el punto de vista del narrador omnisciente y cuasi-omnisciente, ofrece la posibilidad de singularidad, incluso una singularidad plural, en virtud de la atención milimétrica que expone la ficción “a su propia facticidad”.

Nada escapa a la atención del punto de vista narrativo, ni lo que sucedió antes ni lo que condicionalmente sucederá después. Tanto los procesos de tiempo profundo como las minucias de la vida diaria, o de muerte súbita, permanecen bajo el microscopio de las palabras. Mientras que el mundo interno del moribundo permanece opaco, porque la lenta conciencia de su propia muerte constituye el

nudo de esta trama, el narrador externo permite vislumbrar el drama material que lo rodea en todo su esplendor. Peña Claros ha hablado con cierta extensión sobre la distancia que establece entre la experiencia personal y la escritura. Esa distancia, que impide que la escritura se convierta en un mero instrumento de expresión, paradójicamente permite una proximidad material extrema con seres animados e inanimados por igual. El lenguaje de Peña Claros roza pacientemente, generosamente, con la máxima precisión, la superficie de todas las cosas. No hay prisa. Nunca la hubo. El lenguaje entra en los animales y las matas y la roca y el fuego, o deambula entre ellos, llevando la descripción y la conexión a niveles más complejos. Mientras el moribundo inhala y exhala, intentando dar forma a lo inconcebible, la hierba y el caballo, la cuerda y el pestillo ya están en el proceso de olvidarlo. Su mano se está convirtiendo lentamente en su no-mano. Él se convierte, poco a poco, en su no-él. El moribundo muta frente a los ojos de los lectores hasta que es ya su no-mismo. Claudia Peña Claros sabe que solo una perspectiva impersonal, un punto de vista capaz de expresar una experiencia más allá de la noción de persona (en tanto persona sujeta de lo político), podría hacer justicia a la muerte de un hombre en un monte donde el traspaso de las líneas de propiedad puede conllevar una sentencia de muerte.

Del nosotros al ellos

Dos de las historias de Los árboles se cuentan desde el punto de vista de la primera persona del singular; dos en la primera persona del plural; el resto podría describirse adecuadamente como historias contadas desde la perspectiva de la tercera persona. Todas estas historias del yo, al nosotros y ellos se someten a una realidad radical: el cruento trabajo de los sentidos plantea en cada caso la inescapable materialidad del mundo al que está vinculada tanto la historia como el lenguaje que la investiga. En cada caso, sin embargo, la decisión es menos una cuestión de mera funcionalidad y más una cuestión de una forma que se vincula y responde a la capacidad crítica de la escritura. En “El dios”, una tercera persona casi siempre omnisciente cuenta la historia de una niña que se

enfrenta a una inundación letal en el campo. A medida que el agua sube y los caballos jóvenes pueden escapar del diluvio, dejando atrás a caballos viejos, pesadas vacas y árboles cubiertos por las corrientes, la niña, que se protege en el techo de su casa, lleva un último pedazo de pan en el bolsillo. El silencio que rodea el desastre llena la atmósfera a medida que un dios-bestia se contenta con mirar lo que queda allá abajo: algo de follaje, un par de perros, algunas pulgadas todavía visibles de un techo. Su decisión, una decisión impulsada por un punto de vista que permite su singularidad (no su individualidad), la arroja al agua creciente. El par de perros, sus perros, moviendo sus colas y ladrándole mientras se deshace de su vestido rojo y se sumerge, la esperan "entusiastas, leales".[7]

Por el contrario, "Bosque", la historia con la que concluye la colección, se desarrolla casi siempre desde un punto de vista de la primera persona del plural, mientras un grupo de cazadores camina sin rumbo por un territorio bochornoso, lleno de plantas de enorme follaje, y enjambres de insectos desconocidos. Perdido en esa zona verde y lúgubre, ominosa, el grupo, al que se hace referencia principalmente a través del nosotros, es incapaz de orientarse, deambulando sin rumbo y exhausto, cada vez con menos esperanza. Están en el corazón del monte y, mientras caminan, se dan cuenta de que "lo que afuera nuestras manos hacen, en el monte es inútil; lo que necesitamos que hagan, nuestras manos no saben hacerlo".[8] La pregunta pronto se radicaliza, enfatizando la diferencia de saberes que permiten (o limitan) la sobrevivencia dentro y fuera del campo: "¿Acaso nosotros sabemos mirar en este mundo palpitante?".[9] Algunos hombres se rinden por completo y, aun sabiendo que se trata de una sentencia de muerte, se sientan en lugares que inmediatamente se convierten en "depositarios de los desechos que los árboles desprecian".[10] Justo en el corazón de su propia oscuridad, donde "no hay un espacio libre, nada donde poder recostar este sueño", escuchan "el miedo que va llegando como un susurro por entre los árboles, ocupando los troncos huecos, los ojos de las avispas, las hojas muertas"[11]. Inmutable, el sonido del monte los horroriza y los adormece. A medida que las hojas continúan cubriendo sus cabezas, pegándose a sus cuerpos sudorosos, se vuelven poco a poco uno con el monte. La fusión, que es mortal, expande y completa el nosotros del punto de vista,

uniendo a seres humanos y no humanos en una unidad asfixiante: “las hojas podridas en el suelo se tragarán mis huellas y todos los hedores de mi cuerpo se desvanecerán en la humedad... hasta confundirse y ser uno con todo”.[12] Los cazadores han sido cazados. El campo prevalecerá.

En Infrapolítica, Moreiras defiende lo impersonal como la única forma de luchar eficazmente contra la subjetivación política del nosotros. Es a través de la tercera persona, el lugar del narrador externo, la enunciación extradiegética que no es un personaje, que los autores eligen “no nuestra libertad”, dice, “sino la libertad de todos”. Mientras que la política genera un sujeto político, contribuyendo así a la historia de la dominación, el paso a través de lo impersonal, argumenta, es el “intento de producir la política como historia contra-comunitaria de lo neutro”.[13] En este sentido, solo la tercera persona, solo el ellos, admitiría realmente el plural. Tal vez no sea una propuesta descabellada, entonces, leer el nosotros de la sujeción en el grupo errante de cazadores que caen en el abrazo mortal del monte; y vislumbrar el funcionamiento desvinculante del ellos en la decisión de la niña que se sumerge en el agua desatada por las inundaciones. Un punto de fuga. Una pequeña grieta en el círculo del nosotros. El resultado es el mismo en ambos casos: la muerte; pero el proceso por el cual se consigue o se llega a la muerte varía radicalmente. Y si esto es cierto, ¿estamos, de hecho, presenciando la misma muerte?

Escribir bajo amenaza

Los árboles no son los únicos seres no humanos cuya percepción se invoca en Los árboles. Así como, en El luto humano, José Revueltas se tomó en serio, a veces literalmente, lo que Elizabeth Povinelli llamó el drama del desierto, y la infraestructura que los humanos diseñaron para contenerlo, Claudia Peña Claros también se toma muy en serio la importancia de los animales y las plantas, y las relaciones entre especies, en sus historias. Estos contactos no son armoniosos, para ser claros, sino que están en peligro incesante, el resultado de las ecologías intervenidas constantemente, a menudo

con violencia, por los agentes financieros del neoliberalismo. La devastación, que es la sentencia general emitida por el capitalismo tardío, enciende los sistemas sensoriales de los seres animados e inanimados bajo continua amenaza. Escribir, en estas condiciones, es la hipervigilancia de la materia misma.

Una perra deambula por "Lazos", el segundo cuento de esta colección, en una perspectiva de la tercera persona limitada que evade hábilmente la trampa antropomórfica. Las cucarachas son a la vez amenazantes y clarividentes en "Cosas", a través de un punto de vista humano en primera persona del singular que, sin embargo, hace que las acciones de los insectos sean tan notorias como el comportamiento corrosivo e inorgánico de la arena. Peña Claros ha dicho que, hasta el día de hoy, todavía recuerda la tortuga que cruza la calle en The Grapes of Wrath de Steinbeck,[14] y el comportamiento de los perros lobo en las novelas de aventuras de Jack London. Solo puedo hacer una pausa para preguntarme cómo dialogaría Peña Claros con las Memorias de un oso polar de Yoko Tawada, la novela en la que ese mamífero enorme logra escribir la historia de su vida en constante exilio.[15] La habilidad de observación de Peña Claros, así como la riqueza y precisión de su lenguaje, les da vida a las perras, las serpientes o los pájaros. Y también les da muerte. Ninguno de estos puntos de vista son meras decoraciones o metáforas, sino protagonistas por derecho propio en historias vinculadas al drama más amplio de la devastación material.

Los insectos, que se amontonan en varias de estas historias, tienen su propia forma de escapar de la subjetivación, especialmente a través del sonido. Como Rosi Braidotti argumentó en Between the No Longer and the Not Yet, los insectos no solo se reproducen a gran velocidad, permitiendo "mutaciones fabulosas repentinas, sino que también son músicos fantásticos".[16] Mientras muerden oídos o zumban incansablemente alrededor de las cabezas humanas, los insectos de Peña Claros generan un ruido, una música si se quiere, que refleja el precario equilibrio del mundo natural bajo un asedio continuo. Los insectos son amenazantes porque, a diferencia de los humanos, pueden sobrevivir, en grupo al menos, al fin del mundo tal como lo conocemos. Y la autora detecta sus características y movimientos con la máxima precisión porque esta puede ser su

última oportunidad. El mundo está cambiando apresuradamente ante sus ojos, y los ojos, todos sus sentidos, están en modo de emergencia. Esta atención urgente y, acaso, absoluta, es el modo de la escritura frente a la extinción.

Realidades aún sin nombre

En “Mundo”, Peña Claros yuxtapone hábilmente la historia de una ruptura amorosa y el linchamiento de una mujer en la calle. La violencia rodea ambos eventos en un contexto ominoso dominado por la política: “Hace meses que afuera el mundo se ha ido terminando. Caminas y si miras a los rostros ya no reconoces a nadie. Es mejor no confiar. La política lo invade todo. Conversas con alguien, con cualquiera, y a los diez minutos ya está diciendo que si el presidente, que si los indios, que esta tierra es nuestra y que no nos avasallarán. Cada quien tiene razones para odiar”.[17] En un mundo al borde del desastre personal y social, la política no ofrece alivio. Mientras la muchedumbre rodea a la mujer de mediana edad, jalándole el cabello y pateándola en el abdomen, está claro que la política solo agudiza el partidismo y el odio. “Muerte civil para los traidores”, anuncian los carteles pegados a las paredes de la ciudad. Este es el mayor temor de Moreiras en Infrapolítica: la incapacidad intrínseca de la política para escapar de “la construcción de una comunidad de militancia cerrada en torno al líder”.[18] Si bien es cierto que el exceso de inmunidad con base en el privilegio le ha dado forma a un mundo en el que predominan el tecnocapitalismo y la instrumentalización de la vida, Moreiras plantea preguntas inquietantes acerca de las posibles amenazas que un exceso de comunidad –de alianza ciega, de un nosotros acrítico y porque sí, de “mandato hacia la homogeneidad”[19]– representaría para la inmunidad de la singularidad.

Peña Claros no es ajena al roce vehemente de la política local. De hecho, fue una funcionaria de alto rango, ministra de Autonomías, durante el segundo mandato del controvertido presidente Evo Morales. Los árboles es su primer libro después de un silencio de unos 10 años. Esta es la voz de alguien que ha viajado largas

distancias y está ahora de vuelta ¿de qué? Y, lo que es más importante, esta es la voz de alguien desempacando sus pertenencias y estableciéndose lentamente ¿dónde? El mundo se ha acabado, repite rítmicamente al narrador de "Mundo" a medida que crece la violencia de la muchedumbre, que marca, a manera de contrapunto, la ruptura entre las dos mujeres. Un mundo ha terminado. Pero lo que puede venir después es poco menos que alarmante: el odio absoluto derivado del privilegio y de políticas identitarias incapaces de proporcionar una resolución a la batalla interminable alrededor de la tenencia de tierra entre los pueblos indígenas y los que no lo son. Para ser claros, la acusación aquí es contra la política como tal. No contra esta o aquella política, sino contra la política en sí misma. Y, en este aspecto, Peña Claros parece compartir los reparos de Moreiras sobre la incapacidad inherente de la política para evitar el control sistemático y cruel y sofocante sobre la vida. Mientras la pareja se está disolviendo y las golpizas de la turba continúan en "Mundo", el narrador señala: "Se acabó el tiempo para el amor. Las casas se irán cubriendo de banderas, las cabezas se cubrirán de banderas, en las bocas de la gente los mismos colores repetidos".[20] Fuera de los escombros de su sombrío presente, el futuro se asoma con sus dientes de homogeneidad y de división. El mundo ya no existe. El mundo ha terminado. ¿Pero quién o qué dice eso? La escritura, tal como la practica aquí Claudia Peña Claros, lo dice. Solo una escritura con tal apego a la densa materialidad del mundo, capaz de tallar pasajes desde lo impersonal a través de la tercera persona, podría hacer sonar, con tanta audacia, la alarma de los tiempos que terminan: aquí hay una sospecha radical acerca de la política, sí, y también la atención extrema ante la posibilidad de realidades aún sin nombre (y seguramente, todavía por ahora, innombrables aún).

■

[1] Claudia Peña Claros, Los árboles (La Paz: El Cuervo, 2019), 18.

[2] Peña Claros, Los árboles, 18.

[3] Peña Claros, 18.

[4] Marguerite Duras, No More, trad. Richard Howard (New York: Seven Stories Press, 1998).

[5] Alberto Moreiras, Infrapolítica. La diferencia absoluta (entre vida y política) de la que ningún experto puede hablar (Santiago de Chile: Palinodia, 2019), 90.

[6] Moreiras, Infrapolítica, 102.

[7] Peña Claros, 116.

[8] Peña Claros, 118.

[9] Peña Claros, 118.

[10] Peña Claros, 120.

[11] Peña Claros, 123.

[12] Peña Claros, 125.

[13] Moreiras, 105.

[14] John Steinbeck, The Grapes of Wrath (Lincoln: Cliffs Notes, Inc., 1991).

[15] Yoko Tawada, Memorias de una osa polar (Barcelona: Anagrama, 2018).

[16] Rosi Braidotti, "Between the No Longer and the No Yet: On Bios/Zoe-Ethics", Filozofski Vestnik 23, nº 2. (2002), 14-15. Una lectura crítica de la relación entre los insectos y la tecnología es Jussi Parikka, Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010).

[17] Peña Claros, 103.

[18] Moreiras, 133.

[19] Moreiras, 133.

[20] Peña Claros, 103.

El regocijo de la materialidad:

Gabriela Cabezón Cámara

El desierto es el paraíso, declara voraz y dichosa, la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara cuando, ya libre de un marido que se llevó la leva, y habiendo dado en adopción a los dos hijos que tuvo antes de los 14 años, se entrega en cuerpo y alma al viaje en carreta por ese territorio de "vida infinita" que, atravesado por túneles que avanzan en distintas direcciones, garantiza, sin embargo, y contra todo pronóstico, una "vida aérea".[1] La muchacha va acompañando a Elizabeth, a quien pronto llamará solo Liz, una inglesa recia y hermosa y pelirroja, que a su vez anda en busca de un marido perdido y una estancia, para la que lleva títulos de propiedad en su equipaje, que se encuentra más allá de la pampa y los fortines, en la tierra de adentro habitada por pueblos indígenas. El equipo China Iron se compone, así, de una carreta llena de mercancías producto del imperio, dos mujeres "solas", un perro de nombre Estreya, y el territorio iniciático de una nación que, con el tiempo, llegará a ser la Argentina moderna. Se trata, como diría Anna Lowenhaupt Tsing en The Mushroom at the End of the World, de un "ensamblaje polifónico resultado de proyectos de mundo que involucran elementos humanos y no humanos".[2] Estamos a punto de iniciar.

Pero la aventura no podría llevarse a cabo sin el lenguaje que aglutina y provee sentido a todos sus participantes: el español ciertamente, pero siempre cerca de un inglés traducido que se entromete de cuando en cuando; y las lenguas indígenas que dejan sentir su presencia tanto en la nomenclatura de la topografía, los nombres de plantas y animales, como entre sus hablantes. Entre su ir y seguir yendo, en ese lapso que se transforma en lejanía de los centros de poder regidos por el imperio, la China Iron aprende un vocabulario y una sintaxis que le permite reconocer e interactuar con todo ser vivo o no vivo que se atraviesa en su camino no como entes inertes que esperen pasivamente su bautizo, sino como agentes materiales con la capacidad de afectar y de ser afectados por otros. Se trata de estrategias de atención y descripción que se

desvían “del reflejo narcisista del lenguaje y pensamiento humano”, para tocar de lleno, con un regocijo radiante y contagioso, lo que Jane Bennet llamó “la materia vibrante”, esa que deja huella en “la presencia del afecto impersonal” que produce.[3]

Como toda rescritura, esta versión matrizada del Martín Fierro –en algún momento de la novela la narradora declara “lo nuestro es lo de la matriz”[4]– se toma en serio el original y le da la vuelta como a un pantalón recién lavado, para colgarlo al aire libre ya al revés como una falda. Desapropiativa, la novela trabaja a la vista de todos con su texto fuente, presentando a Fierro primero como una bestia y, a fin de cuentas, como una viuda. La China, cuyo apellido de casada se presenta traducido al inglés como Iron, bautizada por la inglesa con el nombre de Josefina, entra en el territorio del gaucho compartiendo su espíritu de irredenta libertad, pero desligándose radicalmente de la masculinidad (y el masculinismo) que estructura sus payadas. Si bien no son pocos los que han reparado en la ambigüedad sexual de Martín Fierro, quien encuentra en el sargento Cruz a su compañero de viaje y de vida, Cabezón Cámara va mucho más allá con el ensamblaje China Iron: sus pasajeros están listos para cruzar todas las fronteras, las del territorio y las de los cuerpos, en configuraciones gozosamente polimorfas que articulan solidaridades estratégicas de raza, género, y clase.[5]

La aventura, según Franco Moretti, “amplía las novelas al abrirlas al mundo”[6]. A la aventura, añade, le gusta la guerra, convirtiéndose así en “la perfecta mezcla de poder y derecho para acompañar las expansiones capitalistas”.[7] Como lo hace con las coplas y la perspectiva del gaucho Fierro, Cabezón Cámara también tuerce y trastoca esa aventura que, como punta de lanza, prepara el terreno para el embate del capital. Moviéndose despacio, dándose tiempo para deleitarse con la materia viva a través de la apertura de todos los sentidos, la aventura China Iron enfrena enemigos y hace amigos en una travesía que no combate, sino que se articula proteica, gozosamente, con las formas de producción y de vida de los nativos de tierra adentro. Una aventura al revés, entonces. Una aventura que avanza despacio y que se deja afectar, incluso asimilar, por las condiciones del terreno y los deseos materiales de sus habitantes. Esta escritura geológica no solo hace la pregunta sobre la justicia, sino también sobre el goce. Aquí vamos ya.

La travesía por la materia que vibra

Al inicio está la pampa y el polvo, pero pronto habrá mucho más. La llanura. El médano. El ombú. Las lagunas rodeadas de juncos, gallaretas o garzas. Los flamencos. Los ñandúes. Las tarariras. Las vacas cimarronas. Las vizcachas[8]. El tatú que hay que faenar y, luego, cocinar en su propio caparazón. Los huesos de luz mala. Las osamentas desperdigadas. Todo eso sin olvidar el olor a lavanda, la forma de las primeras letras, la vajilla de porcelana, las enaguas, la seda, los zapatos de cordones y tacones, el whisky. El facón bien afilado para destazar y defenderse. Y, por sobre todo eso, las vicisitudes de la luz, y una bóveda celeste que se abre a la imaginación. Los nombres aparecen en cadencias que vienen de otros siglos, y de otros textos, que, sin embargo, continúan tan palpitantes y rítmicos como si hubieran nacido ayer. La pampa se dice aquí en un lenguaje que no solo escapa "al narcisismo humano", sino a la instrumentalización productiva. El territorio no esconde sus esquinas, sus recovecos, sus nudos ciegos: hay moscas y cadáveres, hay polvaredas tras las que aparecen manadas inmensas de vacas, hay camino de más por compartir. Nada se da por sabido y cada diálogo se abre como un cedazo por el que se va destilando la materia con un regocijo en común.

Por la edad y el origen territorial, sería de suponerse que la China tiene todo que aprenderle a la nativa del imperio, pero pronto resulta claro en esta novela de aventuras y trastocamientos que Elizabeth no solo precisa de una traductora, sino también de una interlocutora, es decir, de una cómplice. Lo que no sabe una, lo sabe la otra, y en un acto de intercambio recíproco, Liz y China y Estreya establecen los términos de una comunidad interespecie que lejos de temer y parapetarse contra su entorno, se despliega, ágil y dúctil, sobre él.[9] La pedagogía de este continuo aprehender no es ni vertical ni estática, sino que va signada por la curiosidad y el placer. Como la enseñanza entre mujeres que imaginó sor Juana en la Carta atenagórica, aquí Liz y China prescinden de la formalidad de la instrucción masculina, que suele ser abstracta, para optar en su lugar por procesos de conocimiento que parten de la necesidad

inmediata y de práctica en su propio andar.[10] Entre cazar y cocinar, beber y bañarse, avanzar y platicar, las mujeres paladean el mundo a dos. Nada en el camino por el que atraviesa la carreta es fácil y, sin embargo, el gozo de "andar sueltas",[11] la abundancia sorprendente del desierto y la voracidad con que las dos mujeres y el perro se abren a su encuentro es tal que cada paso se transforma en aprendizaje compartido.

En no pocas novelas del siglo XIX la incorporación del "bárbaro" al mundo civilizado se lleva a cabo a través del baño. En escenas de aspiración religiosa que en mucho se asemejan al bautizo, más de un desposeído (y sobre todo desposeída) ha dejado la mugre de un pasado salvaje en las aguas transparentes de un río. Tal vez una de las escenas más paradigmáticas en este sentido sea la inmersión de Marisela, la hija no deseada de Doña Bárbara, en la novela homónima de Rómulo Gallegos. Santos Luzardo, el licenciado que habla bonito, invita a la adolescente sucia y despeinada a zambullirse en el río para llevar a cabo el ritual que la depositará como mujer deseada en un mundo de hombres.[12] La China Iron también se zambulle en un río y, aunque la ablución la separa del pasado brutal de su niñez, y la prepara para, ya limpia, cambiar sus andrajos sucios por enaguas de algodón y seda (que luego sustituirá por las bombachas y camisas del inglés), no la introduce en los escalafones más bajos de las jerarquías de género de la época, sino en la carreta de las mil maravillas y el abrazo de una mujer. "Sentía detalladamente", declara la China Iron de esos días, "todo mi cuerpo, toda mi piel estaba despierta como si estuviera hecha de animales al acecho, de felinos, de pumas como los que temíamos encontrar en el desierto, estaba despierta como si supiera que la vida tiene límite, como si lo viera".[13]

Nada de la nada viene

Son muchas las comparaciones, favorables y no, que se establecen entre las costumbres del imperio, en las que destaca sobre todo la velocidad, y las de la pampa. En diálogos a medias bilingües, en medio de traguitos de whisky y el lento avanzar de las ruedas por la

llanura, Elizabeth elabora relatos sobre las máquinas incansables y los impermeables de Inglaterra, pero también sobre los curris de la India, los elefantes de África y los arrozales de la China. La geografía del orbe emerge lentamente frente a la curiosidad de la China, que no deja de hacer preguntas. Tal vez por eso, por las preguntas que no cesan, y por el manto de materialidad que todo lo cubre, es que cada objeto que aparece frente a ellas no se separa de su genealogía entera: su historia, su contexto, su forma de ser producido, su modo de extracción, su trabajo[14]. "Todo lo que vive, vive de la muerte de otro o de otra cosa", asegura Elizabeth. "Porque nada de la nada viene".[15]

Pero los objetos son más que objetos. Reconocidos en su valor de uso –la seda de las enaguas, el algodón de las toallas, el aroma del te–, pero también por sus largos recorridos debido a su valor de cambio, los objetos son más bien mercancías que se producen e intercambian en los circuitos del capital hasta alcanzarlas a ellas en esta travesía por la pampa.[16] Hacer la pregunta sobre la acumulación, como lo sugería Sergio Villalobos-Ruminott en Heterografías de la violencia, es reconocer el trabajo sobre el cual se finca ese recorrido.[17] Por eso, cuando las dos se disponen a la ceremonia inglesa del té, China Iron describe un viaje y un proceso también: "El de las hebras del té, marrones casi negras, arrancaba en las montañas verdes de la india y viajaba hasta Inglaterra… tomamos montaña verde y lluvia y tomamos también lo que la reina toma, tomamos reina y tomamos trabajo y tomamos la espalda rota del que se agacha a cortar las hojas y la del que las carga".[18] Y lo mismo ocurre con otras mercancías de uso cotidiano como las toallas: "Nos sacábamos la ropa, nos secábamos con esas toallas que llegaban de los molinos de Lancashire y habían salido antes del delta del Mississippi y de los látigos que partían negros en los Estados Unidos: casi cada cosa que tocaba conocía más mundo que yo y era nueva para mí".[19]

Queda claro aquí que el materialismo de Cabezón Cámara va más allá del embeleso con las cosas. La suya no solo es una escritura orientada hacia el objeto, sino un materialismo radical que reconoce en el objeto el trabajo que le otorga tanto existencia como valor y que, luego entonces, lo coloca de entrada en un contexto desigual, no ajeno a la explotación y el conflicto. Las mercancías

son parte de procesos más amplios de producción, reproducción y distribución que, analizadas en su materialidad más nimia, constituyen una puesta en cuestión de las imágenes incorpóreas y armoniosas del mundo. Se diría que, entre más se aleja esa carreta de los centros del imperio, menos efectivo es el hechizo que deforma u oculta la genealogía cruel de las mercancías.

El llanto de la vaca nos puso melancólicos

China Iron ya ha parido dos hijos a los 14 años, pero, como ella misma lo cuenta en sus aventuras, tenía mucho por aprender de un mundo que se le aparece como nuevo a la menor provocación. Su regocijo de andar suelta solo es comparable a su voluntad de cuestionarlo todo, especialmente los puntos de vista. De sus charlas con Liz, pronto saca en claro que para algunos el mundo "es una esfera llena de riquezas que eran suyas y debía mandar extraer de todas partes", mientras que para otros no más que "un plano a galopar buscando vacas, degollando enemigos antes de ser degollado o huyendo de levas y batallas".[20] La reina y el gaucho, ciertamente, no experimentan el mundo por igual. Pero a China Iron tampoco se le pasa por alto la peculiaridad de los animales. Estreya, esa presencia radiante que contiende contra la opacidad de la pobreza, es un perro, pero nunca un personaje menor en el trayecto. Sus humores y estados de ánimo, sus cuitas y gestos conforman una arista fundamental de esa tribu de tres que atraviesa la pampa.

Y tal vez de esa cercanía tan estrecha, del plano horizontal en que se llevan a cabo las interacciones con Estreya –un perro macho con nombre en femenino–, surge el interés por ver el mundo desde la posición de los animales que la rodean. Cuenta China Iron: "Probé todas las perspectivas en esos días de descubrimiento: caminé en cuatro patas mirando lo que miraba Estreya, el pasto, las alimañas que se arrastraban por la superficie de la tierra, las ubres de las vacas, las manos de Liz, su cara, los platos con comida y toda cosa que se moviera. Apoyé mi cabeza en la cabeza de los bueyes y me puse las manos al costado de los ojos y vi lo que ellos".[21] Ver el

territorio a través de otros ojos, que es algo que prometen tanto la literatura como el amor, es riesgo más grande en el que se embarca Cabezón Cámara a lo largo de estas páginas.

La descentralización de la perspectiva humana pasa por el establecimiento de relaciones no jerárquicas con animales que, para empezar, tienen nombre: "Se llama Braulio. Es un macho",[22] dice de un cordero Rosario, el gaucho que se les une en el camino y al que las mujeres pronto se referirán como Rosa. Lejos de cualquier utopía vegetariana en medio de la pampa, los pasajeros se disponen al asado cuando el hambre y el gusto así se los exige. El proceso de la producción de alimento, sin embargo, no es el mismo que se lleva a cabo en los grandes rastros de la ciudad donde las reses son anónimas, pura carne instrumentalizada. Aquí, Rosario "agarró un ternero, le pegó fuerte con una piedra en la cabeza, lo dejó tonto, y lo degolló. El llanto de la vaca nos puso a todos melancólicos".[23] Casi inmediatamente después, el mismo Rosario "después de desollar al ternero se acercó a la vaca, la acarició, le pidió perdón, le dio de comer en la boca unos pastos que traía".[24]

La relación de Argentina con el ganado es legendaria, tanto económica como culturalmente. Llama la atención que, en estas aventuras por el territorio paradigmático de la res, las vacas no son meras mercancías en potencia o cifras relacionadas al producto interior bruto de una nación, sino personajes con nombre: la China Iron bautiza como Curry a la vaca que le toca ordeñar antes de disfrutar del asado. En un nosotros que las coloca a ambas al mismo nivel, la China vislumbra la subjetividad de la vaca en unos ojos que se han vuelto abismo: "Nos miramos con la cimarrona, subía y bajaba las pestañas en un gesto que yo entendía como de agradecimiento, como si le pesara la leche y la miré más y le vi esos ojos redondos, sin aristas, esos ojos buenos de vaca, un abismo, un agujero negro hecho de ganas de pasto, de camino, hasta de campos de girasoles creo que le vi ganas en la pupila y también la intención de lamer a su ternero".[25]

Pero la vaca es solo uno de los muchos animales que pueblan el campo siempre en movimiento de la pampa. Hay aves, por supuesto, y pumas a los que temen. Pero hay más: liebres y lombrices, pichis y ciervos colorados, jabalíes salvajes, gusanos y

cuises, perdices, ratas. Lejos de ser esa tabula rasa que imaginaron los conquistadores o esas tierras siempre despobladas que añora el capital, los territorios violáceos de Cabezón Cámara nacen habitados.[26] Son, ellos mismos, pura habitación.

El alma doble y las familias grandes

Como suele ocurrir con la historia oficial de Estados Unidos, la de Argentina con frecuencia se presenta como resultado de la migración o, en todo caso, sin el estorbo de la presencia originaria de pueblos indígenas, a diferencia de otras regiones de Latinoamérica como las de Perú o México. En esta antiaventura que no ama la guerra, sino que se funde con el territorio y sus habitantes, Cabezón Cámara enaltece, por el contrario, la presencia indígena de tierra adentro en un final decididamente utópico y pantagruélico. Después de cruzar el espacio hípermasculinizado y liminal del fortín, administrado ni más ni menos que por un coronel Hernández al que se le acusa de plagiar las coplas de Fierro; después de confirmar ahí la gozosa unión sexual de Liz y la China, y de provocar la orgía que cuestiona el régimen masculino desde sus mismos cimientos, la carreta continúa tierra adentro. El encuentro con el otro, con la nación selk´nam, de la que según reportes contemporáneos solamente queda un hablante vivo, se lleva a cabo en una "quietud de mirarse"[27] que luego se sella con el canto y la fiesta. En lugar de la explotación que condujo al genocidio de los pueblos indígenas durante el siglo XIX, esta reescritura de la historia de la Tierra del Fuego imagina una alternativa en la que predominan formas de trabajo acordes con los ritmos de la tierra, así como organizaciones comunitarias que exceden la heteronormatividad y los dictados de la familia nuclear. China Iron, que ha sido mujer y varón a lo largo del camino, finalmente encuentra el lugar donde no tiene que optar por una u otra identidad: ahora es un alma doble. Y su familia elegida ya es cada vez más grande, incluyendo ahora no solo a los pasajeros de la carreta, sino también a Fierro, que ha regresado a la narrativa en clave queer (viudo de un hombre y madre-padre de dos criaturas), y a Kauka, la mujer con la que China Iron se vuelve pez en la laguna

de Kutral-Có, y las hijas de Kauka. Como Gonzalo Guerrero, que se volvió maya durante los viajes de la invasión del continente americano, el ensamblaje China Iron se funde aquí, al igual que sus anfitriones, con la tierra que los hospeda. Se dan un nombre, se llaman los Iñchiñ (que en mapuche significa nosotros), y pronto aprenden a convivir con los guaraníes de la frontera y a migrar lentamente por el Paraná. Y ahí van, con la aventura a cuestas, avanzando nómadas por un territorio que no reclaman como propio, migrando "para no pasar frío, para no estar nunca en el lugar en el que esperan que estemos".[28]

■

[1] Gabriela Cabezón Cámara, Las aventuras de la China Iron (Barcelona: Literatura Random House, 2019), 52.

[2] Anna Lowenhaupt Tsing, The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins (Princeton: Princeton University Press, 2015), 24.

[3] Jane Bennett, Vibrant Matter. A Political Ecology of Things (Durham: Duke University Press, 2010), xv.

[4] Cabezón Cámara, Las aventuras de la China Iron, 57.

[5] Véase Martín Kohan, "El amor", en Cuerpo a Tierra (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015). Véase también "Disidencia sexual en re-escrituras de Martín Fierro", Sociales y Virtuales, Universidad Nacional de Quilmes, vol. 8, nº 8, septiembre de 2021.

[6] Franco Moretti, Distant Reading (London: Verso, 2013), 166.

[7] Moretti, Distant Reading, 177.

[8] Véase un uso similar de localismos como estrategia de translucencia (translucency, según la terminología de Édouard Glissant) en Selva Almada.

[9] Para una introducción a las relaciones interespecie, véase Donna Haraway, Staying With The Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Durham: Duke University Press, 2016).

[10] Véase sor Juana Inés de la Cruz, Carta atenagórica, en Obra Selecta, tomo 2. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994).

[11] Cabezón Cámara, 14.

[12] Rómulo Gallegos, Doña Bárbara (Ciudad de México: Porrúa, 2009).

[13] Cabezón Cámara, 52.

[14] Para un análisis de los objetos como repositorios de historia, con un énfasis en su circulación bajo la globalización, véase Héctor Hoyos, Things With History: Transcultural Materialism and the Literatures of Extraction in Contemporary Latin America (New York: Columbia University Press, 2015).

[15] Cabezón Cámara, 52.

[16] Véase Karl Marx, Essential Writings of Karl Marx: Economic and Philosphical Manuscripts, Communist Manifesto, Wage Labor and Capital, Critique of the Gotha Program (St Petersburg: Red and Black Publishers, 2010). Para una crítica al concepto marxista de acumulación, véase Federici, El Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva.

[17] Sergio Villalobos-Ruminott, 163-164.

[18] Cabezón Cámara, 52.

[19] Cabezón Cámara, 57.

[20] Cabezón Cámara, 32.

[21] Cabezón Cámara, 32.

[22] Cabezón Cámara, 45.

[23] Cabezón Cámara, 45.

[24] Cabezón Cámara, 45.

[25] Cabezón Cámara, 44.

[26] Para una definición política del concepto de habitar o ubicación, tal como los propuso José Revueltas, véase “El escritor y la tierra”, 548.

[27] Cabezón Cámara, 151.

[28] Cabezón Cámara, 185.

Todo esto suena en la noche de la selva:

César Calvo

Nuncanunca se puede escuchar todo

Monos. Zancudo. Arambasa. Chinchilejo. Libélula. Chushpi. Carachupaúsa. Ronsapa. Mantablanva. Quillu-avispa. Papási. Wayranfiririn. Pájaro flautero. Firirín. Ushún. Tabaquerillo. Shansho. Piurí. Taráwi. Sharára. Zuizúi. Yungurúru. Tuyúyu. Urkutútu. Quicha-garza. Ucuashéro. Tiwakuru. Pawkar. Unchala. Paujil. Tatatáo. Pato mariquiña. Locrero. Pinsha. Montete. Trompetero. Tuhuáyu. Pipite. Panguana. Marakána. Wapapa. Mapuyá. Wankawi. Chiwakúllin. Korokóro. Ayaymaman. Camúnguy.

Nubes gordas de insectos. Víbora. Tunchi. Tigre. Otorongo. Ronsoco.

Akarawasú. Gamitana. Tamborero. Paiche. Peje-torre. Dorada. Chállualagarto. Kunchi. Añashúa. Anguila. Manitoa. Shitári. Chullakaqla. Tiriri. Fasácuy. Shirúi. Maparate. Shiripira. Bujúrqui. Makána. Shuyu. Canero. Demento-chállua. Paña. Kawára. Palometa. Bujéo. Bujéa. Carachama. Tántos y tántos tántos peces.

Culebras. Víboras. Afaninga. Aguaje-machácuy. Naka-naka. Mantona. Chushupe. Yanaboa. Sachamama. Yakumama. Anaconda. Jergón.

Pangoa. Tambo. Ucayali.

Otorongo negro.

Awiwa. Zuri. Walo. Bocholocho. Manakarácuy. Cupiso. Wangana. Tokón. Allpacomején. Bayuca. Curuince. Añuje. Isango. Ayañawi. Luciérnaga. Cocuyo. Achúni. Sajino. Ronsoco. Apashira. Tántos

Tántos y tántos animales que has visto.

Katawa. Chambira. Padnisho. Makambo. Ñejilla. Pashako. Machimango. Chimicúa. Wakapú. Palosangre. Itininga. Witino. Itahúba. Wikungu. Espintana. Wakapurana. Chonta. Wasái. Cinámi. Pijuáyu. Hungurâwi. Wayúsa. Sapote. Tawarí. Shiringa. Quintilla. Timaréo. Shapaja. Wiririma. Sebón. Tágua. Sitúlli. Wingu. Tutumo. Pitájay. Andiroba. Caimito. Waqrapona. Anona. Cashú. Apasharama. Barbasco. Camucámu. Capirona. Aripasa. Cumala. Punga. Cumaceba. Cashiri-muwena. Ashúri. Catirima. Cocona. Ashipa. Pukakiru. Punquyu. Parinari. Supay-oqote. Lupuna. Garabato-kasha. Tamshi. Coca. Ayawaskha. Kamalonga. Renaquilla. Wankawisacha. Chmáiro. Tornillo-negro. Tohé. Paka. Zarzaparrilla. Papaya. Wenáira. Parapára. Hiporuru. Jebe. Quina-quina. Liana-del-muerto. Ayawaskha sagrada. Oni xuma. Abuta. Mariquita. Tzangapilla. Tántas y tántas plantas, todas y todas suenan.

Todas y todas suenan, lo mismo que las piedras.

Un registro ininteligible

Las primeras siete páginas de Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía, el libro que el narrador y poeta peruano César Calvo publicó en 1981, y que fue traducido al inglés por Kenneth Symington y publicado por Inner Traditions en 1995, incluyen una cantidad abrumadora de nombres propios.[1] Se trata de uno de los cuatro paratextos que demoran el inicio de la narración, uno en el que Ino Moxo “enumera las pertenencias del aire”, mayoritariamente nombres de animales y plantas que “suenan” en la selva del Amazonas peruano, más allá de Pucallpa, en las regiones irrigadas por el río Ucayali y, luego, el Mishawa, ya en los territorios de los asháninka: el Gran Pajonal. Aunque Ino Moxo, el nombre que tomó el vegetalista Manuel Córdova Ríos en su papel de curandero y líder del pueblo amawaka, no cree en la posibilidad humana de percibir a cabalidad la vastedad y riqueza de esos sonidos, el autor-aprendiz Calvo aduce que está “dispuesto a oírlo” todo.[2] Las tres mitades de Ino Moxo es, ante todo, el registro de esta

disposición auditiva, que Pierre Schaeffer denominó también como una escucha acusmática: aquella que "señala al objeto sonoro como una percepción digna de ser observada en sí misma".[3] La escucha, que figura de manera preponderante en las prácticas curativas de Ino Moxo y que estructura, a través de entrevistas acompañadas de ayawaskha, la forma misma del texto, es lo que le permite a César Calvo, un escritor criado en Lima, en el seno de una familia mestiza, adentrarse física y espiritualmente en la cosmogonía amazónica – una de esas "tres mitades" del Perú– en el verano de 1977, cuando el país vivía bajo el régimen militar del general Francisco Morales Bermúdez.

"Si te pones a escuchar todo lo que suena en la selva, ¿qué escuchas?",[4] le pregunta Ino Moxo a César Calvo en el Proemio del libro y, sin esperar su respuesta, se lanza en un largo recuento de los ruidos que producen los animales y plantas y piedras que habitan y se mueven y resuenan en su entorno.[5] El texto, que se ocupa de dejar huella directa de esa escucha con ayuda de las diecisiete cintas que César Calvo grabó durante su recorrido por la selva, se resiste sin embargo a proveer las descripciones que permitirían hacer inteligible, es decir, de volver familiares, los sonidos referidos. En lugar de analogías o metáforas que, por vía de la comparación, producirían similitud o semejanza, Calvo se limita a transcribir con todo cuidado los dictados de Ino Moxo, ofreciendo así una acumulación vasta, estremecedora, de nombres de animales y plantas que, aunque adjuntan una descripción somera, no son transparentes, sino acaso translúcidos, para los lectores que carecen de una cercanía física, e incluso epistemológica, con el Amazonas.[6] Trabajando a la manera de la luz negra de la ayawaskha, este texto "no devela misterios, los respeta, los vuelve más y más misteriosos, más fértiles y pródigos".[7] El Proemio, que se regodea en este extrañamiento, descubre y protege así, al mismo tiempo, el paisaje acústico de la selva, compartiendo, sin exhibir, sin exponer a las fuerzas de la extracción, a las voces de los animales y las plantas y las piedras. Porque, como asegura Ino Moxo, "no solamente suenan tantos y tantos animales que has visto, que no has visto, que nadie verá jamás, bichos que aprenden a pensar y conversar lo mismo que las personas… Suenan también las plantas, los vegetales… Todas y todas suenan, lo mismo que las piedras".[8]

Escuchar voces

Se entiende que los animales y las plantas e, incluso, las piedras hagan ruido y produzcan sonidos varios, pero ¿es posible afirmar que tienen voz? La cosmogonía amazónica, que asume una subjetividad dinámica y relacional tanto en seres humanos como no humanos dice que sí, y Calvo aprende de y comparte esta visión con Ino Moxo.[9] Una buena parte de las exploraciones neomaterialistas de nuestros mundos en extinción, especialmente las relacionadas al arte sonoro, también nos dicen que así es. No se trata, por supuesto, de una noción antropocéntrica de la voz –en la que usualmente se combinan la presencia del sonido con la del alma–, ni de un entendimiento de la voz como una propiedad intrínseca de un sujeto, ya sea humano o no humano. Al contrario, la voz es aquí, en estos contextos, más una práctica y una relación puesto que se constituye como lo discutía Mladen Dolar: "el elemento que une al sujeto y al Otro, sin que pertenezca a ninguno de los dos".[10] Las voces de las que habla Ino Moxo y a las que atiende la escucha de Calvo no son, pues, una voz, ni la voz trascendente de la naturaleza, ni mucho menos de la voz de la selva misma, sino un tejido de voces, todas ellas singulares, que bien podrían configurar lo que Dominic Pettman denomina la voz creatural, entendida como "la pluralidad de expresiones vocales, distribuidas entre las especies capaces de producir sonidos con sus cuerpos… poniendo de manifiesto que habitamos un mundo en el que estamos sujetos al llamado de otras creaturas con expresión".[11] Esas voces creaturales, que complican, sin duda, nuestra relación con el entorno, constituyen a su vez la vox mundi, la voz del planeta, también conocida como la voz ecológica que, al ser muchas, pone en cuestión el estatus de excepcionalidad de la voz humana como único reducto de subjetividad, obligándonos así a estudiar el sonido de lo que nos rodea de manera más empática y con mayor atención al detalle.[12] Porque es una práctica transitiva –incluso transductiva– experimentada (y al mismo tiempo verificada) por los sujetos a los que impactan, la voz ecológica abre la puerta a la posibilidad de ejercer formas asimbólicas de la simpatía que no solo transcienden

fronteras entre las especies sino también del tiempo mismo.[13] Ino Moxo lo dice de esta forma: "Y más que nada suenan los pasos de los animales que uno ha sido antes de humano, los pasos de las piedras y los vegetales y las cosas que cada humano ha sido. Y también lo que uno ha escuchado antes, todo eso suena en la noche de la selva. Dentro de uno mismo suena, en los recuerdos lo que uno ha escuchado a lo largo de la vida, bailes y pífanos y promesas y mentiras y miedos y confesiones y alaridos de guerra y gemidos de amor".[14]

Escuchar esas voces, sin embargo, no es fácil. Ino Moxo mismo previene a Calvo de que no podrá oírlas, que "nuncanunca se puede escuchar todo".[15] La existencia misma de Las tres mitades de Ino Moxo demuestra, sin embargo, que la escucha acusmática del autor-aprendiz posibilita, si no un conocimiento completo, sí una cierta forma de compartencia –acotada, en conflicto, no plenamente inteligible– de ese mundo sometido a la extracción y pasado por alto en la historia oficial peruana. De ahí la importancia del viaje, la necesidad misma de la inmersión física en el Gran Pajonal, que Calvo y sus acompañantes llevaron a cabo ya en avioneta o en lancha, ya caminando por veredas y montes o a través de los mareamientos de la ayawaskha. De ahí, también, las estrategias de escritura, que yo denomino aquí como desapropiativas y geológicas, de las que echó mano Calvo para dar cuenta del alcance, pero también de los límites, de su acercamiento a la Amazonía. Calvo, por ejemplo, cuestiona la autoría individual del texto, atribuyéndola a su escucha de los dictados de Ino Moxo durante sesiones de ayawaskha, e incluso la llega a adjudicar a César Soriano, producto de su desdoblamiento subjetivo en esas mismas sesiones. Calvo, además, se aproxima lentamente a la región, desedimentando la historia del caucho a través de monografías y relatos autobiográficos que descubren los pasos del sanguinario Fitzcarraldo, sobre cuyas huellas él también pone los pies. A través de una serie de yuxtaposiciones que retan cronologías lineales y conceptos más bien estrechos de verosimilitud, Calvo da cuenta de su recorrido terrestre a través de las voces humanas (brujos) y no humanas que encuentra en el camino, abriéndole la puerta a los retos que estas operaciones conllevan tanto para nuestra comprensión del mundo como para nuestro entendimiento del campo de lo literario. Estas estrategias ciertamente emparentan Las

tres mitades de Ino Moxo con las textualidades amazónicas que describe Michael Uzendoski ("textos escritos mediante cointeracciones y diálogos de animales, vegetales y humanos que abarcan varias generaciones dentro de un territorio compartido"[16]) e incluso al perspectivismo amerindio que ha propuesto Eduardo Viveiros de Castro.[17] Pero Las tres mitades de Ino Moxo, que procede geológicamente, planteando la pregunta sobre la acumulación con los métodos de la etnografía y del reportaje, de la crónica de viaje, e incluso el de la alucinación, se ofrece como un artefacto literario que, paradójicamente, pone en cuestión la autonomía de lo literario como campo en sí y la prevalencia, incluso la mera posibilidad, del género literario en cuanto tal.[18]

"Porque todo lo que uno va a escuchar", dice Ino Moxo justo a la entrada del libro que es el viaje y que es la alucinación, "todo eso suena, anticipado, en medio de la noche de la selva, en la selva que suena en medio de la noche. La memoria es más, es mucho más, ¿lo sabes? La memoria verídica conserva también lo que está por venir. Y hasta lo que nunca llegará, eso también conserva. Imagínate. Nada más imagínate", enumera Ino Moxo, retándonos, incrédulo no solo de nuestra capacidad de entendimiento, sino incluso de nuestra imaginación. "¿Quién va a poder oírlo todo, dime tú? ¿Quién va a poder oírlo todo, de una vez, y creerlo?"[19] Si la respuesta de César Calvo fue este libro-retrato, el libro-viaje que tenemos en las manos, tal vez la nuestra sea, si así lo deseáramos, la disposición a leerlo y, luego entonces, a inmiscuirnos completos.

El segundo nacimiento de Ino Moxo y la muerte de Fitzcarraldo

César Calvo dejó Lima atrás a inicios de verano de 1977. Iba rumbo al Gran Pajonal, "el territorio de la nación campa, unos cien mil kilómetros cuadrados de pura selva plana, una meseta infinita en medio de los grandes bosques y ríos que limitan con la selva del Alto Amazonas, como quien va hacia Cusco".[20] Primero se dirigió hacia Pucallpa, una pequeña población en el noreste de Perú que es la puerta de entrada hacia la selva. De ese sitio clave en el turismo cultural, especialmente reconocida por la presencia de chamanes,

Calvo tomó un bimotor y voló hacia Atalaya, en el sur. Ahí, el 26 de junio de 1977, se reencontró con su hermano Iván y con Félix Insapillo, un amigo y pescador lugareño, en el muelle de la ladera izquierda del río Ucayali.[21] Después de alquilar una piragua con motor fuera de borda, procedieron a navegar contracorriente hacia la confluencia del Ucayali con el Urubamba, donde, exhaustos, durmieron y no durmieron a la intemperie, partiendo al siguiente día, otra vez a contracorriente, hasta encontrar el río Mapuya, donde "recogieron fósiles marinos, caracoles de piedra, medusas de millones de años".[22] Caminaron trabajosamente en el monte después y, agotados, arribaron por fin a las orillas del río Mishawa, en cuyos bancos lograron su cometido: encontrar a Ino Moxo y hablar con él largo y tendido, lo cual hicieron por cuatro días consecutivos, mientras comían carne de mono y tomaban mate de chicha.

Aunque en el trayecto conversaron con una variedad de brujos del Amazonas (don Javier, don Juan Tuesta, don Hildebrando, Juan González, entre otros), entrevistar al gran chamán y líder de los amawaka, famoso por sus poderes curativos, era la culminación de su viaje. Tiene poco sentido, sin embargo, hablar de principios y fines, de inicios y culminaciones en relación al viaje que estructura Las tres mitades de Ino Moxo, puesto que nada en este recorrido es convencional ni obedece a un desarrollo o cronología linear. En la primera mareación que dirige Ino Moxo, la cual se lleva a cabo en Iquitos, al norte de Pucallpa y no en el sur, donde fluye el Mishawa, César Calvo se desdobla en César Soriano al ingerir ayawaskha, y es así, siendo y no siendo él mismo, que se le aparece el recorrido descrito con anterioridad, el cual constituye el relato principal del libro.[23] El viaje concomitante al viaje, que algunos han descrito como una alucinación y otros como un asunto de perspectivismo, tiene la virtud de atestiguar la plurinacionalidad del Perú, conectando a las poblaciones del mundo amazónico con las del andino y el costeño.

La genealogía misma de Ino Moxo pone de manifiesto la desigualdad racial y cultural del Perú, así como también la devastación y el genocidio que causó la extracción del caucho en la región. Aunque se declara amawaka "purísimo", el chamán acepta que es "hijo de chori más que de virakocha, hijo de andino más que

de blanco, es cierto, pero también descendiente de urus por parte de mi señora madre", dice en una conversación que se antoja lenta, cuajada de ruidos de pájaros y cocodrilos. Y concluye: "Soy legítimo yora… Yora que ustedes conocen solamente como amawaka".[24] La historia de su vida, que es larga y amarga, como larga y amarga es la historia del territorio amawaka, devastado por la fiebre del caucho a finales del siglo XIX e inicios del XX, emerge entonces en cercana yuxtaposición con selecciones de El verdadero Fitzcarrald ante la historia, un texto de no ficción que publicó el expedicionario Zacarías Valdez en 1944, y que Calvo encontró en la biblioteca del Concejo Municipal de Maynas.[25] La violencia genocida de los caucheros contra los pueblos indígenas sirve así de contexto para contar el rapto de Manuel Córdova Ríos, hijo él mismo de cauchero, a la edad de trece años. Mientras Ino Moxo describe cómo Ximu, el jefe amawaka, utilizó la ayawaskha para ejecutar el plan de educar y criar a un niño –un mestizo blanco–con el fin de que creciera a su lado y, llegado el momento, consiguiera para su pueblo las armas que los estaban diezmando y a las que, como indígenas, no tenían acceso, el texto de Zacarías Valdés detalla, en una tipografía distintiva, la incursión de los quinientos mercenarios en la selva que, liderados por Carlos Fermín Fitzcarraldo, iban decididos a todo con tal de salvaguardar las ganancias generadas por la explotación del caucho. Esta historia, escuchada un 7 de julio de 1977 en las riberas del Mishawa, coincide temporalmente con el 9 de julio en el que el barco en que navegaban Fermín Fitzcarraldo y el magnate cauchero boliviano Vaca-Diez cedió ante un remolino letal en la correntada de Mapalja, en el río Urubamba. El segundo nacimiento de Ino Moxo, su conversión completa en amawaka, aparece así de la mano del deceso de Fermín Fitzcarraldo y, un poco después, del asesinato de su hermano Delfín, acaecido cerca de ahí, en el río Purús.

Eco el uno del otro, Ino Moxo y Zacarías Valdés exponen así versiones contrastantes y antitéticas del territorio que, entrelazadas a través de interrupciones y repeticiones estratégicas, configuran una yuxtaposición viva, una especie de refrán que da cuenta de la historia de rapiña en el Amazonas. "Era el tiempo del caucho", cuenta Ino Moxo, "un reguero de muertes, de saqueo, de niñas violadas, pura bala se oía, y nosotros apenas flechas, con dardos de pukuna, bala y miedo… Los virakocha nos fueron exterminando,

reduciendo. Solamente por nuestras tierras, por eso nos mataban. Y mataban también a muchas gentes de otras naciones, jíbaros, yaminawas, aguarunas, tzipíbos, mashkos. Porque nuestros territorios estaban llenos de balata, eran zonas con mucho árbol de jebe, puras veredas gordas de caucho. Y los caucheros virikocha necesitaban ese caucho, dicen, para el progreso de la patria".[26] "Bajo el cielo rojo, el agua roja", escribe Zacarías Valdés, "todos los mercenarios de Cumaría, de Cuenga, del Unine, surcan el Urubamba. Centanas de canoas rebosantes de víveres, cajones y cajones de carabinas Winchester calibre 44, responden al llamado de guerra de Fermín Fitzcarrald… como los salvajes insistían en atacar los puestos caucheros, iniciamos cacerías contra sus propios poblados despachándose con este objeto cientos de hombres perfectamente armados a los ríos Sutilíja, Cumarjáni, Panahua y Piuquéne, sorprendiendo a los salvajes mientas se encontraban entregados al sueño… en ese lugar Fitzcarrald plantó la bandera peruana".[27]

La escucha (a través de la entrevista con Ino Moxo) y la lectura (del relato de Valdés) se complementan aquí para desedimentar con capacidad quirúrgica y conciencia crítica las capas de experiencia y de saña sobre las que se posan los pies de Calvo en el presente del viaje. La escucha y lectura también traen a juego las entrevistas con los otros brujos de la región y, en su momento, La sal de los cerros, el libro en el que Stefano Varese explora la historia de los ashaninka en el Gran Pajonal desde el siglo XVI hasta la primera mitad del siglo XX.[28] Tal como en la historia misma de Perú, estas vertientes (o "mitades") no se funden en un todo armonioso en el libro, sino que continúan chocando entre sí, interpelándose la una a la otra, contradiciéndose, incluso intentando sobreponerse entre ellas, a través del uso de tipografías distintivas que, de esa manera, enarbolan su origen. Activa e incesante, la yuxtaposición no constituye un contexto estable en el que ocurren los hechos, sino una narrativa en disputa que exige un posicionamiento, y una simpatía, por parte de las lectoras.

Si la yuxtaposición textual encarna el conflicto, la repetición despliega el alcance del eco. A veces es una línea apenas que aparece, discretamente, en pasajes dispares del libro; otras, emerge como un párrafo entero que es fácil localizar en capítulos

anteriores, pero la repetición en todo caso constituye un hilo que va hilvanando una organización alternativa de los materiales y de la narración misma. Tentando a la memoria, traicionando el sentido de seguridad que da la lectura secuencial (la lectura en orden), la repetición constituye un sistema de citas internas al libro que, como aseguraba Gertrude Stein (con lo que Borges estaba de acuerdo), tiene la facultad de alterar al original dependiendo de sus nuevos contextos de aparición. Como el eco, la repetición de una frase o un párrafo genera significados nuevos, con seguridad distintos, en cada reiteración. Así, Ino Moxo no solo se pregunta, y nos pregunta, si es posible escuchar a las plantas y animales y piedras al inicio del libro, sino que lo hace otra vez aquí, con exactamente las mismas palabras, mientras lucha cuerpo a cuerpo con las palabras de Zacarías Valdés. ¿Seremos capaces de escucharlo todo, todo de una vez, y creerle?

La escucha como aprendizaje y los peligros de la comodificación

En el centro de la narrativa de la iniciación de Ino Moxo se encuentra, pues, la muerte del cauchero y, concomitantemente, el aprendizaje de los lenguajes de los seres animados e inanimados que habitan la selva. La escucha es fundamental en el conocimiento de ambos procesos. Ino Moxo, de acuerdo al relato que atiende César Calvo, aprendió todo del jefe Ximu estando cerca de él, siguiendo sus pasos, atestiguando su quehacer con la ayawaskha y, eventualmente, participando él mismo en las sesiones de mareamientos –una práctica fundamental en la cosmogonía y vida cotidiana del Amazonas–. Dos años después del rapto, cuando Ino Moxo tenía 15 años, Ximu se perdió en el monte, desapareciendo detrás de una estela de humo. Para entonces, el caballo de Troya de los amawaka ya sabía todo lo que tenía que saber, “lo que puede saberse, lo que debe, para utilidad de los humanos, de los humanos hombres y cosas y animales, de todos los humanos”.[29] El aprendizaje, que esencialmente consistía en “entender a la selva”, requería que distinguiera, y en su momento tradujera, “todos los idiomas, los hablares de pájaros y también los idiomas de los

vegetales, y los más intrincados de las piedras".[30] Aprender, así entonces, era escuchar. Y escuchar, transformarse. En efecto, como lo asegura el mismo Ino Moxo, su maestro Ximu "ante todo le enseñó a escuchar, me enseñó a saber escucharlas [a las plantas], puso mi oído sobre sus potencias, en sus conocimientos e ignorares, mediante la ayawaskha".[31]

Como las personas y los animales, las plantas y las rocas, las palabras son seres materiales con subjetividad, capacidad de contacto y transformación dentro de la cosmogonía y la textualidad amazónica. "Son lo mismo que gentes nuestras palabras", le aseguraba Ino Moxo a Calvo, sin recurrir a metáfora alguna. Las palabras encarnan un mundo también en continuo estado de contacto y mutación. "Para ver y entender y nombrar un mundo así, requerimos hablar también así. Un idioma que decrezca o ascienda sin anunciar, boscajes de palabras que hoy días están aquí y mañana despiertan lejos, y en ese instante, dentro de la misma boca, se pueblan de otros signos, de nuevas resonancias".[32] Si otros lenguajes se entienden como portadoras de significado, una especie de vasija "que se aburren con la misma agua guardada", en "las vasijas [amawakas] caben ríos enteros… son seres vivos que andan por su cuenta, las palabras, animales que nunca se repiten… las palabras ponen en movimiento otras palabras, desamarran potencias, liberan otras fuerzas".[33] Es en este sentido plenamente material que las palabras, de manera literal, tienen la capacidad de curar.

El adiestramiento del oído de Ino Moxo para identificar y traducir las voces de la selva, sin embargo, no solo se llevó a cabo a través de las visiones provocadas por la ingesta de ayawaskha, en los rituales de iniciación de los amawaka.[34] La historia del hombre de 95 años que César Calvo y sus acompañantes entrevistaron a orillas del Mishawa, y el que condujo al mismo tiempo una sesión de ayawaskha y tohé en el jirón Huallaga de Iquitos, compartiendo detalles de su vida en la selva y los rudimentos de su oficio como curandero, es más complicada de lo que Las tres mitades de Ino Moxo nos hace suponer. Más allá de la disputa sobre la veracidad de la narrativa de la captura y el conocimiento comprobable (o no) de las costumbres y rituales del pueblo amawaka (y ambas cosas abundan), el recuento laboral que elaboró Amanda Mignone Smith

sobre el joven Manuel Córdova (1887-1978) coloca el proceso de su aprendizaje en el centro mismo del boom cauchero, no como un cautivo de un pueblo indígena, sino como un sagaz trabajador que supo aprovechar su movilidad por el territorio amazónico para aprender a manipular plantas con fines medicinales.[35]

La extracción del caucho arrasó con el Amazonas entre 1890 y 1910. Como tantos otros desposeídos del área, Manuel Córdova se vio obligado a participar de esta economía en condiciones paupérrimas, trabajando primero como empleado de una tienda en El Cosmopolita, el barco propiedad del sanguinario cauchero Julio Arana.[36] Este empleo fue clave para darle acceso a un puente de comunicación vital en la región, permitiéndole llegar hasta Puerto Pizarro, en Colombia. En 1915, luego de trabajar en fincas caucheras en terrenos aledaños al río Ucayali, la compañía Jorge Borda lo contrató como matero –a cargo de identificar los árboles de caucho– y como capataz de 40 trabajadores en la zona del Alto Tapiche de Requena, ya en Perú. Estos contactos, comprobables todos en documentos de la época, parecen estar detrás del entrenamiento de su oído y de su escucha: no en las periferias de la violencia genocida que trajo el caucho a la región, sino en su mismo centro.

Manuel Córdova llegó a Iquitos en 1917, después de la debacle del boom cauchero, ya convertido en un campesino sin tierra, casado y con 10 hijos, y ahí administró por un tiempo un negocio de pelea de gallos. Una acusación de practicar medicina sin licencia lo obligó a huir a Brasil, y fue allá donde la Astoria Importing and Manufacturing Company, una compañía norteamericana asentada en Nueva York, lo contrató como recolector de especies botánicas, oficio que ejerció por un poco más de 20 años, desde que regresó a Iquitos en 1947 hasta 1968, cuando dio por terminada esta relación laboral. Para esa compañía, Manuel Córdova identificó, fotografió, escribió informes detallados y envió muestras de plantas –que incluían partes de hojas, frutos, e incluso una botellita de extracto– de hasta 2.000 especímenes, en las cuentas del propio Ino Moxo. Todo este material, que envió diligentemente por años a las oficinas de Nueva York, terminó extraviado.

¿Era Ino Moxo-Manuel Córdoba un curandero que aprendió su

oficio en el seno de un pueblo amenazado por la violencia del caucho, resistiéndola, o un curandero que se hizo de los conocimientos necesarios de su oficio como agente de la violencia del caucho mientras recorría los afluentes del Amazonas? La narrativa de iniciación de Ino Moxo y la historia laboral de Manuel Córdova proveen dos respuestas distintas, pero no necesariamente contrapuestas, a esta interrogante. En ambas la violencia colonizadora y extractiva desempeña papeles fundamentales, y en ambas la escucha aparece asociada a necesidades de sobrevivencia: la primera en condiciones (internas) de cautiverio, la segunda en condiciones (externas) de explotación. Si bien la primera contribuye a expandir nuestra comprensión de la cosmogonía amazónica y a cuestionar, de paso, binarismos occidentales que separan rígidamente a sujetos y objetos de conocimiento, limitando también la subjetividad a agentes humanos; la segunda le abre las puertas a la comodificación del saber medicinal de los pueblos indígenas, ya a través de la conexión con las farmacéuticas trasnacionales, en la que Córdova participó conscientemente, o ya a través del turismo de drogas o espiritual, que Córdova ya no alcanzó a atestiguar, y que César Calvo tal vez no alcanzó a prever, pero en el cual el nombre y las visiones de Ino Moxo siguen presentes.[37] Las fuerzas que desataron el boom del caucho y los espacios de sanación de la ayawaskha continúan entretejidas de cualquier manera, confrontándose sin parar, contestándose la una a la otra en contextos desiguales pero dinámicos.

Grabaciones fallidas

Bajo el título “No me gusta hablar de eso…”, César Calvo muestra la fotografía de una situación de entrevista en uno de los anexos hacia el final de Las tres mitades de Ino Moxo: de frente a la cámara, aunque sin dirigir la mirada a la lente, una mujer recarga su brazo izquierdo sobre el borde de la mesa, frente a la cual aparece, medio agazapado, casi de espaldas al espectador, el perfil apenas visible de un hombre que sostiene un lápiz entre las manos. En el centro de la mesa, justo en medio los dos, resalta el cuerpo oscuro, rectangular, de una grabadora. “…[P]ero voy a contarte

solamente porque lo quiere don Juan Tuesta, dice Ruth Cárdenas, la esposa de don Javier en la ciudad de Iquitos. Voy a contarte cómo raptaron a mi hermanito Aroldo, cómo fue que lo hicieron Chullachaki"[38], reza el largo pie de foto con el que se cierra la presencia de la imagen. Esta fotografía es tal vez la única prueba de que las entrevistas en las que se basa Las tres mitades de Ino Moxo se llevaron a cabo utilizando la tecnología sonora de su tiempo. Además de la mención de las 17 cintas de grabación que aparece en Envío, un paratexto introductorio del libro, poco se sabe del método de investigación que utilizó César Calvo para entrevistar a Ino Moxo y los otros brujos del Amazonas. El peso de este intercambio, y la relevancia del uso de la máquina grabadora para conservar los sonidos de una conversación y generar así un testimonio, no es menor, puesto que en ellas "consta... absolutamente todo lo que este texto informa"[39], declaración que sin duda invita a una lectura del libro en clave de no ficción.[40]

Tal como el joven Manuel Córdova se formó escuchando al jefe Ximu, César Soriano –el narrador desdoblado de César Calvo–va aprendiendo de su entorno y, sobre todo, de la historia de Ino Moxo, a través de entrevistas más o menos formales que lleva a cabo a lo largo de su viaje. El libro en su totalidad procede de diálogo en diálogo, describiendo someramente el dónde y el cómo se lleva a cabo el intercambio, pero enfatizando, en cambio, el contenido del mismo. Aunque son varios los que han subrayado el carácter testimonial de Las tres mitades de Ino Moxo, hay en realidad poco análisis, o siquiera interés, en los protocolos de entrevista y las mediaciones tecnológicas que hicieron posible la producción de información y la preservación de la misma. Este proceder, común en textos de ficción, especialmente los clasificados como de "imaginación pura", se echa en falta en un libro que, desde su inicio, ha puesto en cuestión su estatus de novela como obra de mera ficción.

Una falla en el método de trabajo, sin embargo, le permitió a César Soriano, el narrador del libro, traer a colación el proceso material de la entrevista, y evidenciar así las mediaciones de clase y tecnológicas que subyacen en la estructura misma de libro. César Calvo se encontró con el brujo don Hildebrando en Pucallpa mientras esperaba a que funcionara el biplano que lo llevaría a

Atalaya. Durante cuatro días, Calvo visitó a don Hildebrando en su choza, reuniéndose con él alrededor del quero de Manko Kalli, un vaso ceremonial inca, mientras llevaban a cabo sesiones de meditación y ayawaskha. De regreso a su cuarto en el Hotel Tiriri, Calvo parecía seguir una rutina que, de tan natural, no había precisado mención alguna: sacaba la grabadora, regresaba la cinta, y se disponía a escucharla otra vez. El suceso que fue lo suficientemente extraño como para romper el pacto de silencio sobre el proceso de trabajo fue que las cintas grabaron todos los ruidos de la noche –el chirriar de los pisos, las preguntas del narrador, el chasquido de un cerillo– pero no la voz del brujo. Continuando con el tema de la tecnología, el narrador abunda: "La primera noche lo atribuimos a algún defecto del micrófono incorporado, tal vez mal dirigido, acaso demasiado distante. La segunda quisimos creer en la insuficiencia del volumen de la grabación. La tercera noche no encontramos excusas y la cuarta noche preferimos no interrogarnos más".[41]

Lector de textos antropológicos y etnográficos, algunos de los cuales interviene directamente en Las tres mitades de Ino Moxo, César Calvo, sin embargo, hace un recuento cuando menos problemático de la situación de entrevista. "Sin que Hildebrando lo supiera", contaba el narrador tratando de explicar la falla tecnológica, "yo grabé todo lo que conversamos en esas cuatro noches. Más por mi inseguridad que por su timidez supuse que no aceptaría guardar su voz en la cinta afónica. Con disimulo encendía mi grabadora asegurándole que se trataba de un aparato de radio y orientándola a la banqueta donde él solía sentarse".[42] ¿Fue esta una manera singular de llevar a cabo la entrevista o así procedió en todos los encuentros de los cuales surgió la información que configura Las tres mitades de Ino Moxo? Además de la alusión a las 17 cintas de grabación y esta breve escena en el intercambio con un brujo, no hay otra mención ni al método de trabajo ni a la ubicación del resguardo de las cintas. Porque es mencionado, este silencio, bajo el cual se oculta el proceso concreto de trabajo, hace ruido. Y es, en este sentido, otra voz del libro.

El problema del oído

"–¿A usted le molestan los oídos, no?",[43] le preguntó Manuel Córdova a César Calvo un día que lo encontró paseando a pocas cuadras de su casa, cerca de la plaza 28 de Julio, en Iquitos. "Usted padece lo que algunos llaman sinusitis. Desde hace años seguro padece y no lo cura nadie, ¿es así?".[44] César Calvo, en efecto, padecía de los oídos, una enfermedad que aparentemente curó Córdova pero que, tiempo después, provocó la intervención quirúrgica que desató su muerte en agosto de 2000, a los 60 años de edad. Aunque hablaba poco de la sordera parcial que lo aquejaba, o lo que otros describen como su capacidad de "oír sonidos extraños", sus problemas con el oído, y con el sistema de salud, lo aquejaron una buena parte de su vida. De hecho, unos meses antes de su muerte se organizó una colecta pública para ayudarlo con los gastos médicos.[45] ¿Hay alguna relación, más allá de la coincidencia, entre la elaboración de un libro atento a la escucha acusmática y a las voces creaturales del planeta con la sordera creciente del autor? Tal vez, justo como la descompostura de la grabadora que finalmente obliga a la descripción de la máquina y al análisis del método de trabajo en sí, esta falla del oído haya agrandado la presencia, y la valía, de los sonidos de esas dos y más mitades del Perú.

■

[1] César Calvo, Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía (Lima: Peisa, 1981). Three Halves of Ino Moxo: The Teachings of the Wizard of the Upper Amazon, trans. by Symington Kenneth (Rochester: Inner Traditions, 1995).

[2] Amanda Mignone Smith nota también la preponderancia del sentido del oído en este libro, el cual relaciona a una exaltación de los sentidos que no son de la vista en general, más que a un análisis de la escucha en "Patologías hegemónicas y espacios curativos en Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo Soriano", en Voces de la selva. Ponencias del I Congreso Internacional de Literaturas Amazónicas, Ricardo Vírhuez Villafane, comp. (Lima: Biblioteca de Bolsillo, 2013), 6-27.

[3] Pierre Schaeffer, "Acousmatics", en Audio Culture: Readings in

Modern Music, Christopher Cox y Daniel Warner eds. (New York: Continuum, 2004), 10-14.

[4] César Calvo, Las tres mitades de Ino Moxo, 23.

[5] Lucrecia Martel utilizó una inmersión sonora similar al inicio Zama (2017), película basada en la novela Zama (1956) de Antonio Di Benedetto, que muestra una escena de colonización.

[6] Sobre el derecho a la opacidad en comunidades que han sido siempre transparentadas, véanse Édouard Glissant, Poetics of Relation, trad. Betsy Wing (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997); Ricardo Domínguez, "Entr´actions: From Radical Transparency to Radical Translucency" en https://www.sof-tware-for-people.net/media/pages/resources/library/b7d3c137d4-1617676930/dominguez.pdf. César Calvo incluye, eso sí, "Vocabulario" a manera de diccionario anexo al final del libro.

[7] Calvo, 236. Para una reflexión similar, pero en relación a la poesía, véase Eduardo Gruner, El fin de las pequeñas Historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico (Barcelona: Paidós, 2002).

[8] Calvo, 27-29.

[9] Véase Eduardo Viveiros de Castro, Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology, University of Cambridge, February-march, 1998 (HAU, Master Class Series, 1998), https://haubooks.org/cosmological-perspecti-vism-in-amazonia/.

[10] Mladen Dolar, A Voice and Nothing More (Cambridge/London: MIT Press, 2006), 103.

[11] Dominic Pettman, Sonic Intimacy: voice, species, technics (or, how to listen to the world) (Stanford: Stanford University Press, 2017), 53.

[12] Dominic Pettman, Sonic Intimacy, 72.

[13] Dominic Pettman, 82.

[14] Cesar Calvo, 29. Repetido otra vez, a manera de refrán, en 213-214.

[15] Cesar Calvo, 27. Repetido otra vez, a manera de refrán, en 210.

[16] Este es, sin duda, el argumento de Jorge Marcone en "Chamanismo, ecumenismo y textualidad amazónicos en Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo", en Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX, Javier García Liendo, ed. (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2017), 315-334. Ahí trabaja con la definición de "textualidad amazónica" de Michael Uzendozki, "Beyond Orality: Textuality, Territory, and Ontology Among Amazonian Peoples", Journal of Ethnographic Theory, vol. 2, nº 1, 2012.

[17] Viveiros de Castro, Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere.

[18] Véase Josefina Ludmer, "Literaturas postautónomas 2.0", Propuesta Educativa. 18 (32), 2009, 41-45.

[19] César Calvo, 29. Hay que hacer notar que Calvo, además de nacer en Iquitos, el centro del boom del caucho durante el siglo XIX e inicios del XX, se desempeñaba como director del Instituto Nacional de Cultura y de la Fundación ProSelva de esta ciudad en 1975.

[20] Calvo, 41.

[21] Calvo, 93.

[22] Calvo, 290. Una de las 17 fotografías que Calvo incluye al final del libro, en el capítulo denominado "Algunos personajes y parajes del sueño", corresponde a esta parada en el río Mapuyá. "Con las manos de Iván", titula las dos imágenes, para luego incluir en el pie de las mismas: "extrajimos del río Mapuyá las medusas remotas, los caracoles marinos convertidos en piedra".

[23] El nombre completo del autor es César Calvo Soriano, así que su desdoblamiento resalta y separa su lado paterno y materno. Véase, Carlos Garayar, "La mágica cosmovisión de Ino Moxo", Martín. Revista de Artes y Letras, Universidad San Martín de Porres, año 1,

nº 2, 2001, 37. Una interpretación de este viaje como una alucinación en José Alberto Santiago, “Crónica de una alucinación”, Cuadernos Hispanoamericanos, nº 487, 1991, 111-114.

[24] Calvo, 206.

[25] Zacarías Valdez Lozano, El verdadero Fitzcarrald ante la historia (Iquitos: El Oriente, 1944).

[26] Calvo, 209, 219.

[27] Calvo, 213.

[28] Stefano Varese, La sal de los cerros (Lima: Universidad Peruana de Ciencias y Tecnología, 1968).

[29] Calvo, 230.

[30] Calvo, 234.

[31] Calvo, 234.

[32] Calvo, 235.

[33] Calvo, 236, 239.

[34] Véanse Manuel Córdova-Ríos y F. Bruce Lamb, Wizard of the Upper Amazon: the Story of Manuel Córdova-Rios (Boston: Houghton Mifflin, 1975); Lamb, F. Bruce, Rio Tigre and Beyond: The Amazon Jungle Medicine of Manuel Córdova (Berkeley: North Atlantic Books, 1985); Stephan V. Beyer, Singing to the Plants: A Guide to Mestizo Shamanism in the Upper Amazon (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2009).

[35] Amanda Mignone Smith, “From the Rubber Boom to Ayawaskha Tourism: Shamanic Initiation Narratives and the Commodification of Amazonia”, A Contracorriente. A Journal of Social History and Literature in Latin America, vol. 14, nº 3, Spring, 2017, 10. El antropólogo Robert Carneiro cuestionó el trabajo de F. Bruce Lamb sobre Manuel Córdova Ríos en Robert L. Carneiro, “Chimera of the Upper Amazon”, en The Don Juan Papers, Richard de Mille, ed. (Santa Barbara: Ross-Erikson 1980, 1981), 94-98, notas 452-453.

[36] Para una exploración de las actividades de Arana en el Putumayo, véase Michael Taussig, Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

[37] Amanda Mignone Smith menciona en sus dos artículos la existencia de un tour de Ino Moxo, ofrecido por una empresa de turismo en la ciudad de Iquitos, por ejemplo.

[38] Calvo, Las tres mitades de Ino Moxo, 295.

[39] Calvo, 22.

[40] Para una discusión de literatura testimonial vs. escritura documental, véase el capítulo 14 de este mismo libro.

[41] Calvo, 109.

[42] Calvo, 109.

[43] Calvo, 270.

[44] Calvo, 270.

[45] Danilo Sánchez Lihon, “Aquel bello pariente de los pájaros”, Librosperuanos. com, revisado en agosto de 2021, http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000277/Aquel-bello-pariente-de-los-pajaros.

Desedimentaciones

Sonar wildly:

una desedimentación con Gloria Anzaldúa

[1]

Hijas del algodón

Ainicios de marzo de 2020, apenas unos días después de que cundiera la alerta que provocó el primer anuncio de la presencia del virus covid-19 en Texas, condujimos hasta la frontera para llevar a mi madre de regreso a México. Preparamos todo con calma, como si se tratara de otro viaje más, pero íbamos serios en el camino, observando el paisaje del valle con ojos pasmados. De reojo, mientras capturaba algunos gestos de mi madre en el espejo retrovisor, me preguntaba cuántas veces no habíamos recorrido ya esta carretera y si lo volveríamos a hacer en alguna otra ocasión en el futuro. Juntas. ¿Sería ésta nuestra última vez? El primer viaje que hizo mi madre unos 50 años atrás había seguido la misma ruta, pero al revés: de Brownsville a Houston, en tren. De repente, esa muchacha joven, de extraordinarios ojos grandes y cejas tupidas, se detenía en el reflejo a medias curiosa, a medias fastidiada por las horas en el camino. ¿Ya vamos a llegar? A su lado venía su hermana Santos, platicando sin cesar, tomándole la mano de cuando en cuando. Ahí, en el asiento de atrás, cuchicheando entre risas como si fueran adolescentes, se acumulaban unos 160 años de experiencia entre las dos. Te acuerdas de. Érase que se era. Fíjate que. El calor apretaba el tallo de los árboles y caía, pesado, sobre los matorrales. El calor diluía el color de los autos y producía esa sensación de espejismo hacia el final de la carretera. Todavía no era ni primavera y ya se cernía esa luz densa, llena de humedad sobre la planicie. El verde de los matorrales y el verde de los mezquites se confundía con el verde de los zacates. En lo alto, un azul celeste borraba todo lo demás. Nos detuvimos en Refugio para poner gasolina y comer algo y ahí, al consultar el GPS, siguiendo el recorrido de la carretera

69E hacia el sur, reconocí el nombre: en unas dos horas y media pasaríamos a un lado de Raymondville. ¿Te acuerdas?, le pregunté a Saúl mostrándole la pantalla del teléfono. Quedamos de parar por ahí alguna vez, añadí. Deberíamos hacerlo, dijo sin chistar. Deberíamos, nos contestó el viento que combaba las palmeras del camino.

Estábamos entrando ya en la vereda tropical texana, la punta del sur del estado que incluye unos 20 condados y colinda, al sur, con la frontera y, al este, con el golfo de México. La vegetación se volvió un poco más exuberante de súbito. Un verde más pálido, un poco más brillante también, emanaba de hojas grandes que alcanzaban a producir sombra a los costados del camino. Nada en lo que veíamos, sin embargo, hacía presentir lo que había existido antes. O lo que todavía estaba aquí, oculto bajo capas de tiempo. Apenas unos cuantos siglos atrás, cuando iniciaron las primeras exploraciones del área un poco después de la conquista, esta zona tropical hecha de una infinidad de microclimas estuvo cubierta por un denso bosque ribereño. Árboles de distintas alturas, enredaderas muy tupidas y espesos arbustos espinosos cercaron por mucho tiempo los pantanos que anunciaban el agua. Boscajes de palmas. Matorrales. Cuanto más avanzábamos, más se dejaba sentir el río en el ambiente. Hacia allá íbamos. Eso era lo que, en un par de días, cruzaríamos juntas. El río de Las Palmas o el Gran Río del Norte, como le decían los que lo vieron por primera vez. El río que nosotras conocimos siempre como el Río Bravo, aunque nuestros parientes del otro lado lo llamaran el río Grande. Ese caudal, ese lento humedecer de la tierra. Una cuenca siempre en movimiento. Las llanuras de su propia inundación. Ese fluir de agua dulce y minerales y tiempo, repartido en tantos brazos y afluentes, definió la infancia de mi madre y sus hermanas. Sus aguas, derramadas a través de un curioso sistema de diques y bordos, alimentaron las raíces de las matas de algodón que transformaron radicalmente su vida en la frontera.

Se trata, sin duda, del río de nuestras vidas.

¿Por qué nos detenemos aquí?, preguntó mi madre. ¿Pasa algo? Estábamos a la entrada de Raymondville, frente a un viejo granero de altos techos a dos aguas, ambos oxidados por el paso tiempo. Los

altos postes de la electricidad. La vía del tren. Aquí nació una mujer a la que les habría gustado conocer, les dije. Saúl se bajó el auto para sacar a caminar a Lara, la perrita que se había convertido ya en el centro de nuestra atención después de pasar apenas un par de meses con nosotros, y para tomar algunas fotos. Se llamó Gloria Anzaldúa, añadí, contorsionando la espalda para poder verlas de frente en el asiento de atrás. Tendría más o menos su edad, le dije a mi madre, que nació en 1943. También en el signo de libra. Y era muy argüendera, añadí guiñándoles un ojo, como ustedes. Fue en ese momento cuando decidimos que de verdad tendríamos que detenernos en este lugar y, por eso, arrancamos el auto, pensando que lo haríamos con más calma en el viaje de regreso.

Nuestro destino final era Reynosa, de donde saldría el avión que llevaría a mi madre al centro de México, pero antes teníamos planeado pasar un par de días conviviendo con dos más de sus hermanas en Brownsville. Además de Santos, la que ha vivido en Houston por ya casi 60 de sus 82 años, pronto encontraríamos a Yolanda, quien llevaba tiempo disfrutando su retiro en un pequeño departamento cerca de la isla del Padre, y a Esthela, que se había asentado, ya también por años, en un vaivén entre Brownsville a Matamoros, y Brownsville otra vez. Todas ellas, incluso las dos hermanas que no pudieron llegar a esta cita apresurada antes del despliegue de la pandemia, eran hijas del Río Bravo, e hijas del Rio Grande Valley, del valle de Matamoros. Todas son hijas del algodón.

Tierras y préstamos

Se le llamó, por mucho tiempo, la llanura costera del golfo, aunque también fue conocida como las tierras bajas costeras del golfo. El delta del Río Bravo abarcaba desde el río San Fernando, en el norte de Tamaulipas, hasta el río Nueces, en el sur de Texas: unos 322 kilómetros atravesados por las cordilleras de la Sierra Madre Oriental. Una barra de casi 137 kilómetros arriba de la desembocadura del río, y una laguna Madre dividida en dos. El viento del sureste por sobre todo eso. Gloria Anzaldúa nació Raymondville, en efecto, en esa “triangular piece of land wedged

between the river and the golfo which serves as the Texas-U.S. / Mexican border".[2] Aquí creció y de aquí se fue, "the first in six generations to leave the Valley, the only one in my family to ever leave home".[3] Fue, desde chica, una terca; una floja que prefería leer o andar de un lado para otro en lugar de plancharle las camisas a sus hermanos o limpiar los trinchadores. Nunca supo inclinarse ante las órdenes del padre o de la religión y, mejor, partió para abrir camino por otro lado. Pronto tuvo que aceptar, felizmente, que era una andariega, tal como se lo habían advertido. ¿Te gusta la mala vida?

Como las hermanas de mi madre, Gloria fue testigo de la transformación agrícola del Valley a mediados del siglo XX. Después de los tratados de Guadalupe Hidalgo que declararon en 1848 que en el centro del Río Bravo flotaba la línea que, a partir de entonces, separaría a los dos países; después de la gradual, pero mortífera desposesión de las tierras, que fue luego asegurada por medio de los linchamientos que sembraron el terror entre mexicanos y chicanos; después, en la década de 1930, llegaron las grandes corporaciones agrícolas a contratar a trabajadores mexicanos para desbrozar la tierra a punto de sudor y de machete. Así se tendieron las bases del sistema de irrigación en ese pedazo de vereda tropical, estepa y desierto en el sur más septentrional de Texas. Una década más tarde, Gloria Anzaldúa fue testigo del fin de la agricultura de temporal y del reordenamiento geométrico de la tierra in neat rectlangles and squares en los que la temporada de siembra y la de cosecha se llevaba a cabo ininterrumpidamente los 365 días del año.

Fue por entonces cuando don Urbano Anzaldúa, el padre de Gloria y un nativo del lugar, tuvo que convertirse en sharecropper para mantener a su familia, aceptando préstamos de la Rio Farms Incorporated que, llegado el momento de la cosecha, tenía que regresar con creces. Casi todos los miembros de la familia trabajaron en algún punto en las granjas agrícolas donde vivían, la de King Ranch, por ejemplo, que incluía una granja de leche; y en una granja de pollos, cuyas plumas blancas "blancketed the land for acres around".[4] Mientras tanto, del otro lado de la frontera, don Cristino Garza Peña, un deportado de los Estados Unidos que había llegado a la colonia 18 de Marzo junto con su esposa y su creciente

familia, se convertía por primera vez en dueño de un pedazo de tierra gracias al reparto agrario que organizó el gobierno de Lázaro Cárdenas en la frontera noreste de México.[5] No era un nativo de la región, sino un inmigrante. Un invitado. No le urgía irse de aquí, sino encontrar una manera de quedarse. Y, para que eso fuera posible, se dejaba refaccionar con préstamos que, en su caso, provenían del Estado, a través del Banco Ejidal, los que también tenía que pagar, con creces, en el momento de la cosecha. Mientras tanto, a lo largo del año, trabajaba duro barbechando la tierra, preparando los canales de riego, rociando los fertilizantes sobre los surcos, hasta que los capullos del algodón estaban listos para las manos de los pizcadores. Una vez organizado en pacas, el algodón terminaba cruzando el río en su camino hacia el mercado de exportación.

Aunque dividido por una línea fronteriza, el valle o el Grand Valley compartía modos de producir y de vivir, modos de deber la vida, de vivir de crédito, que traían consigo, sin embargo, grados distintos de sujeción y de desposesión. El lado estadounidense del Río Bravo se benefició con mucha anterioridad de los escurrimientos fluviales, pero cuando el gobierno mexicano pudo asegurar acceso al agua después de innumerables negociaciones en comisiones internacionales, ambos costados de la frontera desarrollaron un sistema de vida alrededor de la siembra y cosecha del algodón. Hubo, por algunas décadas, un crecimiento económico inaudito y una movilidad social nunca antes vista en la región. Hubo innumerables madrugadas en las que había que irse al campo antes de que cayera el sereno. Hubo casas de madera, plazas donde se veían de reojo los que se cortejaban, salones de baile. Hubo bancos, gines donde se procesaba el algodón, brechas. Y hubo, también, formas de crecer, sobre todo de convertirse en mujer, que resultaron cada vez más exiguas, cada vez más asfixiantes.

Víboras

En el ya paradigmático Borderlands. La frontera. The New Mestiza, Gloria Anzaldúa cuenta cómo reconoció a su nahual y le creció la

conciencia al mismo tiempo. Ocurrió en la intemperie, mientras ella estaba chopping cotton, tratando de deshacerse del quelite con un gran azadón. La víbora la mordió, pero los colmillos se atoraron en la bota de trabajo antes de inocular su veneno. La madre de Gloria llegó pronto y, con su hoe, mató al animal, partiéndolo en dos. Ya sola en medio del campo, Gloria sacó su pocket knife y marcó con una X cada prick. Luego, sorbió la sangre del suelo y la escupió entre el algodonal.[6] De entre los muchos nacimientos y rebeldías que Anzaldúa relata en su libro bilingüe, también reacio a aceptar las reglas dictadas por una supuesta pureza del lenguaje, me quedo con esta escena. Aquí está ella, joven y testaruda, reaccionando a toda prisa, tanto física como espiritualmente, ante los elementos intrínsecos del Valley con los dos pies bien plantados sobre la tierra. Aquí, a un costado de la carretera por la que manejábamos ese inicio de marzo, Gloria se descubría para siempre inmune contra el veneno de los distintos tipos de terrorismo –íntimo, lingüístico, de género– que habría de enfrentar a lo largo de su vida.

Como Gloria del lado gringo de la línea, las hermanas de mi madre crecieron en el torbellino de esa cultura de la tiranía que establecía lugares estrechos, y muy estrechamente vigilados para las mujeres. Tenían pocas alternativas de vida: casarse y tener hijos, como lo hizo la hermana mayor; estudiar mecanografía y taquigrafía, trabajar un tiempo antes de casarse y tener hijos, como lo hizo mi madre; o migrar a los Estados Unidos, como lo hicieron dos de sus hermanas: una para casarse y tener hijos, y otra para trabajar y casarse y divorciarse y formar parte del movimiento chicano que conmovió a Houston en los años sesenta.

El mandato del silencio y la obediencia constituía, sin duda, la base no dicha, pero igualmente inescapable, de su día a día. Algunas lo aceptaron, apenas sin chistar, pero otras se convirtieron en hociconas, repelonas y chismosas. A diferencia de Gloria que, del lado texano, hablaba en sus native tongues, que eran al menos cinco, entre ellas el estándar Mexican Spanish, el north Mexican Spanish dialect, el Chicano Spanish (con las variaciones entre Texas, Nuevo Mexico, Arizona y California), el Tex-Mex, y el pachuco (también conocido como caló), las hermanas de mi madre abrieron el silencio, a veces de golpe y a veces poco a poco, como si temieran despertar fantasmas, con un español fronterizo que, sin llegar a ser

Spanglish propiamente, contaba wachar o parquear entre sus verbos más cotidianos.[7] No era el español estándar que se diseminaba a través de una enseñanza pública diseñada en oficinas desde la Ciudad de México, pero, aunque vivían justo a unos quince kilómetros del caudal mayor del Bravo, tampoco era el caló de los pachucos. Más que norteño, sí era un español eminentemente fronterizo, tanto en la enunciación como en la selección del vocabulario. Además de algunas palabras en inglés, las contracciones recurrentes y el ritmo de las oraciones indicaban que algo estaba a punto de convertirse en otra cosa. Algo terminaba y, al mismo tiempo, empezaba ya.

Mientras Gloria enfrentaba escuelas segregadas del otro lado así como diversas formas del terrorismo lingüístico que, hasta hoy en día, denigra el uso del español y sus variantes, las hermanas de mi madre recorrían unos cinco kilómetros de veredas, con el lonche calientito en contenedores de estaño, para ir del rancho de la familia hasta la casa de madera que cumplía las veces de escuela rural, donde una maestra solitaria les enseñaba a leer y escribir, y hacer cuentas. En esos años de la niñez, mientras las corporaciones incursionaban con saña en las tierras que mojaba el Río Bravo, las muchachas se acostumbraron a tomar leche bronca y dormir temprano, a comer calabacitas recién cosechadas de la hortaliza y a romper las sandías del verano contra el suelo para comerse después, a grandes mordidas, el mejor pedazo. No tenían que hacer otra cosa más que elegir una gallina del corral para comer carne algún día. Tal vez por eso las que eventualmente se fueron, las que terminaron por dejar los campos de algodón atrás, tardaron más tiempo en irse.

Gloria Anzaldúa definió la frontera como una herida abierta, ese lugar donde se adhieren las costras de lastimaduras que intentamos cerrar una y otra vez sin lograr sanarlas del todo. La excoriación provocada por la desigualdad de género no es menor entre todas las demás: las relaciones entre hombres y mujeres de uno y otro lado del Río Bravo no han cambiado mucho desde que Gloria emprendió su camino hacia el norte de California. Incluso ahora, cuando nos acercamos a esos pueblos fronterizos donde crecieron mi madre y sus hermanas, suelo hacerlo con mucho cuidado, tentativamente, y nunca sin ver todo desde lejos primero. Los hombres hacen las reglas y las leyes, decía Anzaldúa, pero las mujeres las transmiten. Y

en una tierra de machismos acendrados y obediencias sin disputa, las críticas más acérrimas pueden provenir de hombres y mujeres comprometidos por igual con el statu quo. La mordedura de las víboras no siempre produce conciencia, pero sí daño.

Si hubiera leído a Anzaldúa antes, cuando mi relación con las tierras de la frontera tamaulipeca apenas tomaba su forma propia, tal vez no habría decidido alejarme con una obstinación tan férrea de un lugar en el que apenas viví un par de años. Por mucho tiempo creí que había rechazado todo del valle –sus cuentos de fantasmas, las zambullidas en los diques de riego, el campo abierto– cuando en realidad solo me resistí con todo lo que tenía a la mano contra la camisa de fuerza que ataba a las mujeres con una crueldad inaudita. No quería la dictadura del trabajo doméstico ni la regla del silencio ni el calabozo silencioso de la sexualidad. No quería sus domingos de misa ni la supeditación al padre ni las miradas torvas que se deslizaban, pegajosas, sobre todo lo diferente. No quería la palabra de dios. No quería la palabra del diablo. Cuando el libro de Anzaldúa llegó a mis manos, tal vez demasiado tarde, ya cuando preparaba mis exámenes comprensivos para el doctorado, entendí por fin que la rebeldía también era el nombre de otra de las tradiciones de la tierra en que había nacido. Y eso sí lo quise: la lengua bífida, la escritura, el retorno (por otros medios).

Comecrudos y viajansolos

Tal vez la exploración más famosa de lo que ahora se conoce como el norte de Tamaulipas y Nuevo León fue la caminata que emprendió Álvar Núñez Cabeza de Vaca después de naufragar en el Golfo y, luego, escapar de sus captores en 1535.[8] Aunque la geografía del recorrido todavía despierta discusiones apasionadas, es comúnmente aceptado que Cabeza de Vaca partió de la costa del sur de Texas, cruzó el Río Bravo más o menos por donde hoy se encuentra Reynosa, y atravesó a pie todo el trecho que le faltaba para alcanzar el océano Pacífico. En Naufragios, la relación que preparó para la Corona cuando ya se había convertido en el gobernador de Paraguay, Cabeza de Vaca registró algunos de los

nombres de los pueblos indígenas con los que convivió en el costado norte del río, pero ninguno de los que encontró hacia el sur del mismo. Igualmente, las exploraciones que se llevaron a cabo en el siglo XVI fueron cuidadosas en dejar por sentado la cantidad de nativos que habitaban el área, pero ninguno de ellas tomó nota de los nombres de sus habitantes. No fue sino hasta mediados del siglo XVIII, cuando José de Escandón exploró y colonizó lo que en su momento se llamó Nuevo Santander cuando esos nombres empezaron a salir a la luz.[9]

Uno de los aproximadamente cuarenta pueblos indígenas que documentó Escandón en los reportes que le envió a la Corona entre 1747 y 1757 se llamaba como se llama. Otro: los anda en camino. Otro: los que viajan solos. Uno más, tal vez el pueblo más numeroso: los comecrudo.[10] Según los cálculos que hizo desde su campamento base, que se encontraba cerca de donde hoy está Matamoros, en el área existían unas 2.500 familias, es decir, unas 15.000 personas distribuidas en rancherías más o menos temporales en las riberas del río. Vivían, casi todos, de la caza, la pesca y la recolección, y habitaban en chozas de carrizo abiertas a los elementos. Así, aunque el noreste mexicano se congratulaba de un pasado libre de pueblos indígenas, o uno en que todos ellos fueron arrasados por enfermedades y violencia en los años inmediatos a la conquista, Martín Salinas Rivera provee evidencias para argumentar justamente lo contrario. En Indígenas del Delta del Río Bravo, Salinas elabora complejas listas con los nombres y los números asociados a un nutrido contingente de pobladores indígenas de lo que hoy es el norte de Tamaulipas y Nuevo León. Queda claro, entonces, que es del todo posible elaborar una genealogía indígena desde la desembocadura del Río Bravo.

Decía Ricardo Piglia en relación a Borges, aunque en realidad en relación a todo escritor, que la elaboración alrededor del origen, la clarificación para sí sobre el legado del que parte y el que, por lo tanto, trae consigo a la literatura, es un paso fundamental para todo proyecto de escritura. En muchos sentidos, en Borderlands, Gloria Anzaldúa se dedica con especial ahínco a rehacer esa genealogía tanto personal como comunitaria, ubicándola metafórica y empíricamente en una geografía específica –la frontera– y colocando ahí, en su propio centro y de manera preponderante al

pasado indígena que reconoce como propio: el de los aztecas. Son ellos los que, en tanto migrantes, llegan al sureste de lo que es ahora los Estados Unidos con las primeras olas de presencia humana en el continente y los que luego lo abandonan, hacia 1168, para fundar, en el sitio donde encuentran un águila sobre un nopal devorando una serpiente, la Ciudad de México. ¿Qué habría pasado, me pregunto, si en lugar de recurrir a la sociedad más poderosa y vertical de Mesoamérica, que eventualmente se convirtió en la referencia privilegiada del estado mexicano, Anzaldúa hubiera reclamado para sí a los comecrudo y los anda el camino del Delta del Bravo, esa cuchilla de tierra donde nació y creció y de la que luego se fue?

La visión de los vencidos, la colección de fuentes primarias indígenas que tradujo Miguel León-Portilla se publicó por primera vez en 1959. Unos cinco años después, Charles Gibson dio a conocer su monumental The Aztecs Under Spanish Rule, un estudio detallado, basado en análisis de un amplio rango de fuentes primarias, que en mucho contribuyó a problematizar visiones simplistas del imperio azteca y de Mesoamérica antes y después de la intervención de los españoles. Mientras Anzaldúa preparaba ese peculiar libro filosófico y autobiográfico que es Borderlands, los estudiosos de las sociedades mesoamericanas abrían el terreno para discutir el papel de las epidemias y la violencia genocida de la conquista, que arrasaron con la población de las Américas hasta en un 90 por ciento, así como la agencia indígena –no solo de los aztecas, sino también, entre otros, de los tlaxcaltecas– en el contexto del surgimiento de un buen número de rebeliones locales durante el proceso. De esto modo, al reclamar para sí, de entre todos los legados indígenas, el de los aztecas, Anzaldúa llevó a cabo una operación arriesgada y definitoria a la vez. Como una buena curandera, identificó y, al hacerlo, activó las fuentes de poder más acendradas y, en lugar de confirmarlas en su propia estructura piramidal y mortífera, las subvirtió al enfatizar el territorio de su propia enunciación. No por nada, Borderlands se inicia descifrando la relevancia histórica y política, siempre mutante, pero estructural, de una ubicación –que es a la vez material y espiritual– muy precisa: la frontera. Invocar al poderío azteca desde ahí, desde el territorio hostil donde enfrentaba, en tanto persona y en tanto comunidad, los terrorismos distintos de la colonialidad, trastocaba de inmediato lo invocado. Aunque parecen idénticos, ni su Coatlicue ni su coaxihuitl, ni su tlapalli son los mismos que el Estado mexicano se ha

apropiado al contarse a sí mismo como la culminación de una continuidad que surge a partir de la fundación de Tenochtitlán. Por eso, para los que crecimos en México, esa invocación del legado azteca es mucho más complicada. La apropiación estatal de la sociedad mexica, su centralidad en conceptos de nación y jerarquizaciones señeras de raza, clase y género, deja poco espacio para el trastocamiento que, desde la perspectiva de Anzaldúa, es concomitante al espacio fronterizo. Para luchar contra dualidades sin salida e incorporar tradiciones de rebelión indígena en genealogías propias y colectivas tal vez sea más propicio regresar al terruño y escarbar ahí. ¿Qué terruño bien estudiado no es un espacio fronterizo? Porque mi familia no se cuenta como nativa, sino migrante en ese delta del Bravo donde, siglos atrás, deambularon libres los Comecrudo y los Anda el camino, sería una impostación reclamarlos en mi genealogía personal. Pero, siguiendo la línea de la sangre, sin olvidar nunca la línea del ombligo –la filiación y sucesión femenina– me he encontrado, luego de muchos años de recorridos, con lo que busco: a los guachichiles del altiplano potosino antes de ser asimilados por los tlaxcaltecas, antes de que una serie de negociaciones a las que le llamaron la compra de la paz diera por terminadas las grandes guerras chichimecas a inicios del siglo XVII.[11]

Desde ahí, desde ese flujo que se esparce entre las capas de experiencia material, es cada vez menos posible leer el mestizaje, incluso el mestizaje de la nueva mestiza, como un concepto meramente metafórico. En Borderlands, Anzaldúa liga el mestizaje como concepto a un proceso histórico que, desde su punto de vista, es bestial e inmediato, el resultado carnal y demográfico de la conquista. Sin embargo, México era otra vez un país de mayoría indígena para los años en que se independizó de España a inicios del siglo XIX. El mestizaje, luego entonces, es un hecho menos tajante e inmediato, y más uno largo en el que ha sido fundamental el racismo y la marginalización del Estado mexicano, que, al menos en el caso de mi familia, no se completó cabalmente sino hasta inicios del siglo XX, a través de ese borramiento racial que con frecuencia acompaña a las largas andanzas de la migración. Tienen razón Yasnaya Aguilar y Mardonio Carballo, activistas y escritores, hablantes del mixe y nahua, respectivamente, cuando insisten en que el concepto de mestizaje ha servido para ocultar, o incorporar en su forma borrada o invisible, la presencia indígena. Carballo añade en una entrevista con El Universal: “El México mestizo, el

México de la raza de bronce, el que habla castellano, el que es heterosexual, el México católico, el del Himno Nacional, tiene que desandar sus pasos para ponerse frente a un espejo gigante y ver el rostro que de verdad tiene".[12] Tal vez nuestra tarea ahora en este sentido sea escarbar desde nuestro propio territorio de enunciación hacia abajo, capa tras capa, hasta encontrar ese punto de fuga indígena desde el cual podremos hablar con nuestra propia Coatlicue.

La termo

Cruzamos por el puente Los Tomates antes del mediodía. Mi madre se había quedado a convivir con sus hermanas en Brownsville y nosotros decidimos ir al otro lado para visitar las tumbas de mis abuelos en el cementerio de Santa Rosalía, a unos cuantos kilómetros del Poblado Anáhuac. Las indicaciones precisas que me envió un primo por mensajes de texto nos ayudaron a evadir el enjambre de calles de Matamoros y encontrar, de entre todas las salidas posibles, la que nos llevó al Sendero Nacional, la carretera de dos carriles que une Matamoros con Valle Hermoso desde hace más de setenta años. No me habías dicho que todo esto era tan hermoso, dijo Saúl. Y yo, extrañada, me volví a ver el paisaje con sus ojos. Del otro lado de las ventanillas empolvadas los verdes lucían espectaculares entre los surcos que se abrían a ambos lados del camino, y los diques que conectaban un sistema de irrigación en pie desde fines de la década de 1930 todavía llevaban un agua algo turbia pero mansa a su destino. Los colores ocres de la tierra daban la sensación de que estábamos, ahora sí, fuera de la ciudad. Esto era el campo. Tenía muchos años de no poner pie en esta esquina del país, pero en esta ocasión, gracias a los ojos fuereños de Saúl, la tierra donde nací me pareció genuinamente hermosa.

Apenas si recordaba cómo llegar al panteón de Santa Rosalía, el primero que se estableció un poco después de la colonización que se llevó a cabo a partir de 1937. El cadáver de mi abuela paterna ocupó la tercera tumba del lugar, señalada en ese entonces con una cruz de madera donde casi no se reconoce su nombre y, más

recientemente, con un barandal que ya se ha oxidado. Unos 10 años después, enterraron ahí, aunque no a su lado, a mi abuelo paterno. Y ahí se encuentran también los restos de una tía que murió de cáncer y su esposo, que alguna vez fue carpintero. Hay huizaches y mezquites a su alrededor, flores de anacahuita. Vamos a estar mucho tiempo enterrados, dijo Rulfo. Y tenía razón. La paciencia de los muertos es infinita. No habríamos llegado al panteón sin la ayuda de otro primo que se ofreció a guiarnos por entre las brechas. ¿Qué es eso?, le pregunté apenas si nos bajamos del coche en la primera parada. A lo lejos, una aparatosa construcción de torres dispares y luces prendidas interrumpía el horizonte verde de las parcelas. Un amasijo de cables se arremolinaba entre las chimeneas que, a esa hora de la media tarde, escupían un humo grisáceo, apenas un poco más claro que las nubes que colgaban tímidamente del cielo. Parece una cosa del futuro, murmuró Saúl todavía con las manos sobre el volante. No necesariamente una ciudad. Era algo extraño, totalmente fuera de lugar en el campo. Es la termo, dijo Diego, mi primo. La termoeléctrica, añadió cuando nuestros rostros le pidieron una explicación. Se había instalado ahí ya hace años, durante el sexenio de Zedillo, sin darle una explicación a nadie. Lo cierto era que detrás de las altas paredes que protegían el interior de las miradas ajenas se producía la electricidad que mandaban directamente al otro lado. Los muros no mostraban el nombre de la compañía ni señas de asociación alguna con la Comisión Federal de Electricidad, así que supusimos que sería una compañía privada, de capital extranjero. No solo se quedan con nuestra agua, continuó Diego viendo hacia la planta, por la que no pagan nada. Además, todo el mundo sabe que todo eso produce cáncer. Si la región había sido azolada por la presencia del narco, que cobraba derecho de piso a los agricultores locales, los numerosos casos de cáncer que, según las autoridades, aumentaron un 300% en la última década, habían convertido a la geometría que componían Matamoros, Valle Hermoso y Anáhuac en el triángulo de la muerte.

Seguramente ninguno de los que llevaban ya tantos años enterrados bajo la tierra del Santa Rosalía imaginaron un futuro así. Los rodeaba la presencia escueta de los árboles, el sonido pasajero de algunas aves y, sobre todo, la sombra de esa máquina monstruosa que consumía silenciosa, pero ineluctablemente los recursos de la tierra y los cuerpos mismos de sus habitantes. ¿De qué otra cosa

podríamos hablar con nuestros muertos sino de este presente ominoso en que la producción de electricidad significaba una pena de muerte, dosificada pero segura, para toda la localidad? Dejamos un par de manzanas al ras de las tumbas y, cabizbajos, partimos otra vez. Esto también era la frontera: un lugar donde ni los muertos podían estar a salvo de morir otra vez.

Solo los panteones famosos, como los más representativos de París, muestran a la entrada un mapa con la localización de los nichos de sus difuntos. En la mayoría de los camposantos que, al menos desde el siglo XIX, se colocan a las afueras de las ciudades o pueblos, no hay otra indicación para merodear entre los lotes rectangulares de las tumbas más que las veredas de tierra que otros pasos han ido marcando con el tiempo. Resulta difícil orientarse entre sus pasadizos y sus atajos, sobre todo la primera vez. Llegamos al cementerio Valle de la Paz, en el condado de Hidalgo, a eso de las tres de la tarde, cuando los rayos del sol eran verdaderamente inclementes y todo parecía vibrar sin control bajo su influjo. No queríamos dejar el sur de Texas sin visitarla. Repartimos el cementerio en dos creando una línea imaginaria que pasaba por el centro y, sin hablar mucho, nos dimos a la tarea de buscar su nombre. Este método, que tiene el defecto de requerir de mucho tiempo, también tiene la virtud de ofrecer una especie de radiografía de la comunidad que lo habita: en esos primeros recorridos aprendimos que generaciones enteras de Anzaldúa han poblado la región aledaña a Valle de la Paz al menos desde mediados del siglo XIX. Había mujeres y hombres Anzaldúa; niños Anzaldúa; pequeñas fotos ovaladas, cuarteadas ya por el tiempo, de rostros de Anzaldúa. A las orillas del panteón, enfrentando una tupida hilera de mezquites del otro lado de una malla de alambre, la tumba de Gloria Anzaldúa se dejaba reconocer de lejos por la cantidad y el colorido de las ofrendas. Un collar de flores de papel en llamativos colores naranja y amarillo rodeaba los pies de la Virgen que, sobre el filo de la lápida y con las manos juntas, conminaba al rezo. Viejas veladoras llenas ya de lodo seco, cráneos de neón y ramos de flores de plástico rodeaban también la base de la lápida sobre cuya superficie se leía un verso de la oración ritual con la que termina Light in the Dark / Luz en lo oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality, el libro que, hasta el último momento, Gloria Anzaldúa imaginó como la disertación con que obtendría el

doctorado por parte de la Universidad de California Santa Cruz (el cual recibió, por cierto, de manera póstuma).[13] May we seize the arrogance to create/ outrageously/ sonar wildly–for the world becomes as/ we dream of it. No fue sino hasta después, cuando revisé el libro del que se extrajo la cita, que me di cuenta de por qué había sido tan difícil entender la frase de inmediato. La n en la lápida carecía de la tilde que la volvía ñ en el verso original.[14] Soñar wildly, eso decía el original. Otra travesura de Nepantla. Una señal más de que nos encontrábamos, sin duda, en la frontera.

Habíamos dejado a mi madre en el aeropuerto de Reynosa, esperando con ella hasta que su avión pudo partir después de un atraso de unas cuatro horas debido a la niebla. La separación me revolvió algo iridiscente en el pecho y, para evitar el llanto, me dediqué a observar el paisaje que hasta hace muy poco nunca habría descrito como hermoso. Avanzamos por el lado mexicano de la frontera, recorriendo con calma ese brazo con que Tamaulipas se desgaja del golfo y reposa, casi sin querer, a lo largo de las riberas del Río Bravo. Por consejo de mi primo Diego evitamos ir hasta Matamoros y cruzamos por el puente de Los Indios que, nos aseguró, era el que siempre tenía menos colas. Así fue. Un oficial de inmigración cubierto de sudor nos dijo abiertamente que el sistema le decía que habíamos cruzado varias veces la línea esos días: de allá para acá, de acá para allá, y de vuelta todo otra vez. ¿Por qué?, nos preguntó. Cuando le dije la verdad, que habíamos venido a dejar a mi madre al aeropuerto para que tomara el avión que la llevaría de regreso a casa, la explicación le pareció habitual. No tardamos más de quince minutos en pasar. Por eso, y porque nos lo habíamos prometido ya varias veces, seguimos las instrucciones del GPS para encontrar ese cementerio donde enterraron el cuerpo de Gloria Anzaldúa un 14 de marzo de 2004.

Mi tía Santos, que regresaba con nosotras, silenciosa en el asiento de atrás, caminó con dificultad entre las tumbas, arrastrando un poco su pie derecho, pero el Sol no la amedrentó. Mientras, Lara se enfrentó a ladridos cada vez más alarmantes contra un perro de dimensiones descomunales desde la protección que le ofreció la parte de abajo del auto. Era valiente, pero no tonta. Un hombre de ralos cabellos grises se apareció unos minutos después, sujetando una vara en la mano izquierda. Pensé que se trataba del vigilante

del panteón. Algo dijo. Algo volvió a decir. Le pedí, esa segunda vez, que lo repitiera otra vez. Por favor. No estaba segura de si hablaba inglés o español, o el idioma de los difuntos, pero a medida que se aproximaba cobré conciencia de que estábamos absolutamente solos en un cementerio en el sur más profundo de Texas. No sabía si estábamos infringiendo alguna regla o si el hombre simplemente deliraba de calor. Tartamudeé un poco al explicarle que buscábamos la tumba de Gloria Anzaldúa y, cuando sonrió al escuchar el nombre, dejé de sentir miedo y empecé a sentir curiosidad. El viejo se detuvo frente a mí y se señaló el pecho al repetir la palabra Anzaldúa. ¿Usted también es un Anzaldúa?, le pregunté. Confirmó que así era inclinando la cabeza. ¿Conoció a Gloria?, continué, esperanzada. Con palabras en inglés y en español, y en alguna combinación que no era Spanglish sino otra cosa más, algo de suyo intransferible, el hombre dio a entender que habían compartido mesabanco en la escuela. ¿En la primaria?, volví a preguntar. La carcajada que soltó hizo piruetas en el aire mientras Lara volvía a arreciar la marcha de sus ladridos. Dijo algo más que no pude oír bien. Y luego lo repitió. Sus encías sin dientes volvieron a amedrentarme; la corbata que se había anudado encima de una camiseta neja, de rayas horizontales ya muy deslucidas; las uñas sucias. Luego, abandonando la charla de improviso, elevó la mano derecha, rozando una y otra vez la punta del dedo gordo y el dedo índice. ¿Dinero?, le pregunté. Volvió a abrir la boca como para decir algo y, en el último momento, cambió de opinión. Alcancé a entender que tenía hambre; luego supuse que también tenía sed. Poco a poco, todavía paladeando una jerga que no lograba entender del todo, el hombre se alejó. Avanzó por el camino central del panteón y, pronto, desapareció bajo la luz. ¿Lo viste?, le pregunté a Saúl. ¿A quién?, me preguntó.

Gloria Anzaldúa nunca rechazó el caos y, en lo que Analouise Keating denomina como su ontología materialista abierta a la presencia de lo espiritual, las rajaduras y la desintegración ocuparon siempre lugares privilegiados. Su teoría de la Coatlicue sugería, por ejemplo, que el caos producto del desmembramiento de la psique, que involucraba una crítica radical del yo, era la única manera de avanzar por el proceso de sanación que, eventualmente, y trabajo de activismo espiritual de por medio, conduciría a la sensación de completud y de profunda interrelación con el mundo.

No por nada ese trabajo filosófico y terapéutico que es Luz en lo oscuro termina (mejor dicho: hace una pausa) con un capítulo sobre el conocimiento –sobre el camino hacia el conocimiento a través del trabajo íntimo y el performance puntual de actos compartidos y públicos– y, otra vez no por nada, ese capítulo concluye con un ritual en el que la autora, volviendo el rostro a los cuatro puntos cardinales, invoca a través de la palabra –de la oración o las oraciones, en su sentido sagrado y gramatical– los poderes del aire, agua, tierra y fuego para "incrementar la conciencia espiritual, reconocer nuestra situación de interrelación, y continuar con el trabajo de transformación".[15] Aptamente, las líneas que quedaron grabadas en su lápida le corresponden a la invocación del fuego que Anzaldúa propone cuando se mira hacia el sur. May we seize the arrogance to create/ outrageously/ sonar wildly–for the world becomes as/ we dream of it.

Tanto el sustantivo arrogance como el adverbio outrageously son palabras nepantleras, para utilizar un adjetivo de corte netamente anzaldúano: ambas tienen connotaciones positivas y negativas dependiendo del contexto en que se enuncien. Un arrogante puede ser un soberbio, pero también un valiente. La traducción al español de outrageous va desde la indignación hasta lo meramente extravagante, desde lo horrible hasta lo escandaloso o muy llamativo. Pasado por el rasero de clase, ha sido fácil denominar a la arrogancia de los miembros de familias poderosas como mera confianza en sí mismos, y altanería a cualquier transgresión por parte de los hombres y mujeres de las clases trabajadoras. Un hombre arrogante puede ser considerado como brioso o gallardo, pero rara vez una mujer. ¿Necesitamos, pues, hacernos de la arrogancia, reclamar a la arrogancia de los poderosos, para crear así de manera irreverente, arriesgada, transgresora? Anzaldúa nos dice que sí. La vida de Gloria Anzaldúa nos muestra que sí. Para las niñas que crecieron en las ardientes tierras del Rio Grand Valley a mediados del siglo XX era eso o una vida de fingida humildad y rabia contenida. Para las jóvenes que, como ella, se fueron de casa y se volvieron andariegas, levantando toda clase de chismes y admiración en el camino, era eso o una vida de discreto pasar, de callada resignación ante el susto que produce, todavía ahora, la sombra del racismo, la homofobia y la marginalización. ¿Qué otra cosa es ese Borderlands que tomó por sorpresa a la academia

gringa, colocando las banderas de su propia conquista en campos tan distintos como la filosofía y la historia, la arqueología y la terapéutica, sino un gesto de arrogancia, un trazo de fundamental irreverencia, al que nadie ha podido ningunear, ni mucho menos poner en su lugar, por ya casi tres décadas? Se puede estar de acuerdo o no con sus principios y procesos, pero nadie que piense la frontera puede darse el lujo ahora de no pasar primero por la Nepantla que construyó una muchacha del sur de Texas. Tal vez la ausencia de la tilde sobre la n en su lápida no fue un error, sino una puerta. Tal vez el objetivo entonces, como ahora, es sonar, hacer sonar, reverberar, volverse eco, aumentar el volumen de su voz que son muchas voces, para que ese sueño de sanación devenga mundo, y viceversa.

▪

[1] Existe una versión anterior de este capítulo publicada en inglés de la que este es una versión modificada y ampliada: “Sonar Wildly: On the Trail of Gloria Anzaldúa”, The Baffler, nº 56, March, 2021.

[2] Gloria Anzaldúa, Borderlands / La frontera. The New Mestiza (San Francisco: Aunt Lute Books, 1987), 35.

[3] Anzaldúa, Borderlands, 16.

[4] Anzaldúa, 9.

[5] Una versión ampliada de esta historia sirvió de base para: Cristina Rivera Garza, Autobiografía del algodón (Ciudad de México: Random House, 2020).

[6] Anzaldúa, 26.

[7] Anzaldúa, 55-56.

[8] Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Naufragios, edición de Juan Francisco Maura (Madrid: Cátedra, 2007). Véase también la película Cabeza de Vaca, inspirada en el libro Naufragios y dirigida por Nicolás Echeverría, 1991.

[9] Martín Salinas Rivera, Indígenas del Delta del Río Bravo. Su papel

en la historia del sur de Texas y el noreste de México, trad. Elena de Albuerne (Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2012).

[10] Salinas Rivera, Indígenas del Delta del Río Bravo, 81.

[11] Una versión completa de esta historia puede consultarse en Rivera Garza, Autobiografía del algodón.

[12] Entrevista con Mardonio Carballo, “El mestizaje que creó el nacionalismo es pernicioso”, El Universal, 10 de mayo, 2019.

[13] Gloria Anzaldúa, Light in the Dark / Luz en lo oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality, Analouise Keating ed. (Durham: Duke University Press, 2015).

[14] Anzaldúa, Light in the Dark, 157.

[15] El capítulo seis al que hago referencia aquí se titula “Now Let Us Shift… Conocimiento, Inner Work, Public Acts”, Anzaldúa, Light in the Dark, 156.

Una línea invisible en el centro de un río:

apuntes para una desedimentación del Río Bravo

El Rio Grande Valley, al que sus habitantes conocen simplemente como el Valle, se encuentra en el límite más sureste de los Estados Unidos, justo en la frontera con México. Ubicado sobre una llanura aluvial que desemboca en el Golfo, el Valle es una región transfronteriza entre Texas y Tamaulipas que se ha convertido en principal testigo del drama migratorio de nuestros tiempos. Ahí se erigen, para vergüenza propia y ajena, las jaulas que han secuestrado a niños migrantes por tiempo indefinido y en condiciones infrahumanas. Hombres y mujeres de todas las edades han intentado cruzar las aguas del Río Bravo-Grande en busca de una vida mejor por generaciones enteras, y muchos han perecido en la travesía. El covid-19 golpeó con especial fuerza las ciudades de vida precaria que se erigen en el Valle. Pero este territorio de clima extremo –bochornoso hasta el hartazgo en el verano y con un frío que ataca los huesos en el invierno– también ha visto nacer una de las literaturas más críticas de la manera en que vivimos ahora en la Unión Americana. El corazón mismo del Valle fue, después de todo, hogar de Gloria Anzaldúa, la teórica chicana que con su Borderlands impuso una manera queer y nómada de hablar en Spanglish de la frontera y lo fronterizo. Y de aquí son también las familias y los ancestros de al menos tres poetas medulares de hoy: Emmy Pérez, poeta laureada de Texas en 2020; Vanessa Angélica Villarreal, autora de Beast Meridian, un volumen feroz que sale de la frontera para arrasar con el colonialismo racista que se expande a lo largo y ancho de Estados Unidos; e Ire'ne Lara Silva, quien, además de poeta, acaba de ganar el premio de no ficción que otorga el Instituto de las Letras de Texas. A veces, la poesía vocifera con una ternura infinita. A veces, canta y hiere a la vez. Y en estos casos, cosidos al cuerpo y al ras del territorio, los poemas de estas tres escritoras no solo dan cuenta de un presente peligroso y tumefacto, sino también de un futuro donde, con suerte, cabremos todos.

La relación del estado con los ríos es compleja y ancestral. Se basa, de acuerdo a James Scott, el autor de Against the Grain. A History of Early States, en un deseo de control que fundamentalmente se traduce en incesantes intentos por interrumpir su flujo, encauzar sus aguas, aprovechar su energía, y, en general, extraer sus recursos. A los ríos se les ha redirigido, canalizado, y entubado, hasta dejar sus cauces vacíos sobre la tierra. No son pocas las sustancias tóxicas y los desperdicios industriales que han desembocado en las corrientes de otra manera nobles de un río, devastando la fauna acuática y a las comunidades humanas que dependen de ella. Convertidos en sombrías fosas de agua, tampoco son pocos los ríos que han acunado los cadáveres de hombres y mujeres que la impunidad o la violencia arroja a sus afluentes sin miramiento alguno. Todas estas características se exacerban cuando el río es, también, una frontera, especialmente una entre la economía más poderosa del orbe y otra que solo con dificultad ha mantenido su estabilidad e independencia a lo largo de los años. El tratado de Guadalupe Hidalgo, con el que finalizó oficialmente la guerra entre México y Estados Unidos en febrero de 1848, designó el Río Bravo-Río Grande como el límite entre los dos países. Para ser más exactos: de acuerdo con este tratado internacional, la linde fronteriza era una línea imaginaria que flotaba, mercurial y temblorosa, a lo largo del centro de un río. Válgame.

Emmy Pérez lo dice mejor en su With the River on Our Face, el libro en el que explora su relación con las aguas de un río que no solo han marcado su vida como habitante del sur de Texas sino la de tantos migrantes que han perecido tratando de alcanzar la otra orilla: “La ambigüedad de la vida, la ambigüedad de los momentos, la certidumbre/ de los momentos, la certidumbre de las leyes, la ambigüedad de las leyes el río Grande-Bravo carga una línea invisible en su centro/ una cesura invisible/ sobre el agua”.[1] Al equiparar la línea fronteriza con la cesura del verso, Pérez crea una liga inescapable entre el territorio y la poesía, entre la historia y el presente. Su “río Grande existe/dentro del río Bravo”,[2] y pasa así, con sus dos caras, por distintas confluencias geográficas y culturales en una serie de columnas que se mueven, sobre la página, al ritmo de las ondulaciones del agua: “Matamoros-Brownsville/ Ciudad Acuña-Del Río/ Ébanos-Díaz Ordaz/ Presidio-Ojinaga/ Ciudad Juárez-El Paso”, pero también por “Bless Me, Última/ Space X/ río

Salado/ With His Pistol in His Hand" hasta llegar a las palabras indígenas: "pasalápaane/ hañapakwa/ Tó Ba´áadi".[3]. Majestuoso, sobrevolado por garzas y libélulas, el río no escapa, sin embargo, a la vigilancia fronteriza: "sus canales, sus diques de irrigación, las llantas para flotar, sus interludios, sus balsas que cortan a través de las corrientes durante los cambios de turno de la migra"[4].

El río de Emmy Pérez atraviesa e irriga la vastedad del Valle. "El mito del Valle [que] empieza donde ya no hay nopales, ni víboras, ni plantas sagradas… El mito del Valle [que] empieza contratando trabajadores locales para desenraizar anacahuitas, huizaches, mezquites y, en el nuevo milenio, palmas de sabal de cien años… El mito del Valle que habla inglés, insecticidas, pesticidas".[5] El río atestigua todo lo que pasa ahí: "algunos cruzaron/ con monjas durante/ la revolución/ con el río Bravo-Grande/ en su cara// Los parientes/ desaparecen/ mueren en detención/ con las afluentes/ de tantos ríos en sus caras".[6] La referencia a la tumba de Gloria Anzaldúa en el poema que da título al libro no es gratuita y sí señera: la influencia de Anzaldúa se deja sentir con gran peso en la poesía contemporánea que se genera desde aquí y, más generalmente, entre escritoras chicanas o mexicano americanas o latinx o simplemente fronterizas. Ese diálogo intergeneracional, que ha sido productivo, también es, a veces, contencioso. Supongo que la siempre rebelde, la atrabancada Anzaldúa no lo habría querido de otro modo.

Vanessa Angélica Villarreal, otra hija del Valle, arribó con gran fuerza a la escena literaria de Estados Unidos con su Beast Meridian en 2017, en una edición bellísima de la reconocida editorial independiente Naomi Press. Altisonantes y experimentales, incorporando la fotografía íntima y la tachadura o reescritura crítica, Villarreal examina las dinámicas de discriminación racial que atraviesan lo familiar y alcanzan lo literario: "Heredé un palacio de puertas cerradas.// Mi padre estaciona/ carros descompuestos/ en mi pecho/ mi madre me deja/ en la escuela alternativa/ en un Chevy Beretta/ tan vulgar como un triturador de basura/ y entonces aprendo: meterse en problemas es más solitario// O literario: nosotros, los pulgones entre el trigo; nosotros/ los que no estamos incluidos en el mural de los graneros rojos/ nosotros que no somos las blancas/ gallinas".[7] No es mera

casualidad que, junto con el poeta Raquel Salas Rivera, haya formado parte de la Mongrel Coalition, el muy vociferante colectivo que hace no mucho puso en jaque a la comunidad literaria experimental en este país, señalando las jerarquías colonialistas y raciales que sus poemas, aparentemente radicales, dejaban incólumes.

En “Un lugar antes de las palabras”, la crónica que publicó la revista Texas Highways en septiembre de 2020 y le ganó el premio del Texas Institute of Letters, Ire’ene Silva rememora con gran lucidez las carreteras que recorrió al lado de sus padres mientras iban de un lado a otro en busca de trabajo en los campos del sur de Texas. A ella le tocaba, como a muchos niños de la primera generación, leer las señales del camino, traducir las noticias, o bajarse de la troca para negociar una habitación en moteles de paso. Silva, quien también ha escrito líneas memorables sobre las experiencias del cuerpo diabético, no solo describe el pasado, sino también, acaso sobre todo, el presente irresuelto de una nación que depende como nunca de la labor incansable de los ahora llamados trabajadores esenciales para continuar con el sueño americano. Antes, como ahora durante la pandemia, el Estado continuó negándoles la ciudadanía y el seguro médico a estos trabajadores esenciales sobre cuyas espaldas se erige la vida de tantos.

■

[1] Emmy Pérez, With the River on Our Face (Tucson: University of Arizona Press, 2016), 49. Todas las traducciones que aparecen en este texto son mías.

[2] Pérez, With the River on Our Face, 20.

[3] Pérez, 43.

[4] Pérez, 47.

[5] Pérez, 47.

[6] Pérez, 83.

[7] Vanessa Angélica Villareal, Beast Meridian (Blacksburg: Noemi

Press, 2017), 40-41.

Escribir en migración:

una desedimentación con Lina Meruane

El sonido del afuera

Desde el inicio, Lina Meruane fue sobre todo una voz. Mejor decir: un ritmo. Tanto en Sangre en el ojo, la primera novela que le leí, como en nuestra primera conversación –una tarde lluviosa en New York, si no mal recuerdo– lo que más se quedó grabado en la memoria fue la cadencia de sus palabras. La manera que tenían no solo de significar algo, sino de ser algo en sí: sonido, presencia, compañía. Una materialidad de ecos. Reverberación. Ha pasado el tiempo y todavía, cuando nos encontramos aquí o allá, me sigue impresionando el contraste entre el acento suave, casi cantadito, de su español chileno, y la melodía inquieta, más marcada, que lo saca de sus labios y lo deposita, veloz, en el aire que respiramos. Me ha llevado un buen rato darme cuenta que ese contraste de registros y tonos está menos relacionado a un simple azar orgánico y más al largo recorrido de las "lenguas porosas" que aprendieron y practicaron, en distintos momentos de sus vidas, sus antepasados migrantes.

Los lenguajes, los movimientos del cuerpo, y hasta las apariencias de generaciones enteras se pierden, con frecuencia para siempre, con cambios de contexto, procesos de movilidad social e, incluso, con el empuje de la cultura pop, como argumenta Annie Ernaux en su libro Los años.[1] Pero también es cierto que, debajo de todo eso, más allá de la mera superficie, algo se sedimenta en el cuerpo. Como el trauma que se hereda de generación en generación, la materialidad de la experiencia abre surcos en la garganta, impone cierta ligereza a las manos, se carga de modos determinados sobre la cadera. Decimos: te pareces tanto a tu abuela, sin poder definir exactamente en qué reside la similitud. Decimos: eso me recuerda la manera en que tu tía bailaba, tratando de capturar un movimiento

irrepetible. Decimos: esa palabra es de tu abuelo, maravillándonos ante la irrupción que nadie esperaba. Esas cosas, que surgen, o resurgen, en momentos de gran estrés o de mucha felicidad, no tienen calendario ni agenda. Cuando algo está a punto de romperse, ahí están. Cuando ya no hay más, ahí están. Cuando la distracción o el abandono, cuando la risa, cuando el ataque de nervios. Sobre todo, cuando el presente.

Ese subterfugio que nos acerca a los nuestros, volviéndonos, de hecho, nosotros a través del tiempo y del espacio, es lo que oí en las palabras de Lina Meruane. Me ha llevado tiempo distinguir en su voz, pues, los acentos de lo que, incluso en una inmovilidad aparente, continúa desplazándose. Es el sonido del afuera. Se trata de esa marca que cargamos, sabiéndolo o no, los que siempre nos estamos yendo hacia otro lado.

Las lenguas porosas

En Volverse Palestina, el libro en el que Lina Meruane explora con amoroso cuidado la travesía migratoria que emprendieron sus abuelos desde Palestina hasta Chile a mediados de siglo XX, y con el que ella lleva a cabo también el regreso a un lugar en el que nunca ha estado antes todos estos años después, se detiene por un momento en eso que llama las “lenguas en bifurcación”.[2] Ahí están sus abuelos, aprendiendo, conservando y ocultando lenguas, eligiendo con matemático rigor el habla que le garantizaría una ciudadanía que no fuera “de segunda clase” a su progenie. Árabe. Español. Alemán. Aunque la información solo es tan fidedigna como la memoria de los miembros de la familia, parece quedar claro que la abuela aprendió el español de niña, al llegar a América; mientras que el abuelo empezó a remontar las vocales del castellano ya cuando era un joven de entre 13 y 14 años, y esto sin descartar de todo el alemán que venía de lecciones en escuelas de comunidades religiosas europeas que funcionaban en Palestina en su época. Más que una desaparición de lenguas maternas, se trata aquí de capas de habla que, al acumularse una sobre la otra, lejos de borrar a las precedentes, las enfatizan con su propia existencia. Hay algo debajo

de la voz, algo ineluctable que, sin embargo, puede pasar desapercibido. Pero no para los que conocen el afuera. Sedimentándose entre sí, estos idiomas porosos van abriendo túneles secretos que, en su solidez, permiten el paso libre de inflexiones propias, dejos peculiares, modulaciones que nadie, que no sea un nosotros, repetirá jamás. ¿Cuántas lenguas se ocultan y cuántas dejan entrever sus ecos en las palabras que pronunciamos? Los que somos producto de largas sagas de migración podemos no saber la respuesta, pero nunca dejamos de hacer esta pregunta.

Desedimentar la lengua

Mis abuelos paternos, como los de Lina Meruane, dejaron atrás una tierra a la que nunca regresaron después. A inicios del siglo XX, le dieron la espalda a un rincón de San Luis Potosí cuando la sequía del altiplano les había arrebatado ya a su primer hijo. Se fueron para el norte. Y, una vez ahí, se fueron todavía más para el norte. En la frontera entre Coahuila y Texas, se convirtieron en trabajadores de minas de carbón y, después, con algo de suerte, en jornaleros en los ranchos ganaderos. Como muchos de los desterrados del porfiriato, mis abuelos llevaban pocas cosas con ellos, además de sus brazos y su lengua, cuando partieron. Hablaban español, eso es cierto. Pero también hablaban algo más. La otra lengua, la que dejaron de practicar y que no heredaron a sus hijos, será siempre materia de especulación. Por las mismas épocas, mis abuelos maternos cruzaron la frontera entre México y Estados Unidos, convirtiéndose en pizcadores de algodón o trabajadores de la construcción en las grandes ciudades texanas. Al español que llevaban con ellos, le añadieron pronto el inglés. Y, cuando unos 30 años después de su arribo el presidente Hoover inició una agresiva política de deportación después de la gran depresión de 1929, mis abuelos, y sus lenguas, regresaron a México. Ahí labraron una vida que se extendió en hijos y nietos. Ahí, dejaron de hablar de la expulsión, para empezar a hablar de la bienvenida. Poco o nada supe de esos trayectos, acuerdos, humillaciones, encuentros. En todo caso, el español se acomodó en sus cuerpos y, ahí, en los pulmones y la garganta, en la laringe, en el torrente de sangre, fincó

su casa.

Como Lina Meruane cuando regresó a Palestina sin haber estado antes ahí, yo regresé a Texas cuando creí estar llegando por primera vez en 1990. Mis abuelos, que habían trabajado sin descanso aquí, estableciendo con el matrimonio el inicio de su familia, fundaron la huella que, como diría José Revueltas, mi regreso habitaba. Reconocer es distinto a conocer, pero se le parece tanto. Ahora, después de ya más de 30 años de vivir en Estados Unidos, a veces me preguntan por mi acento. Y esto lo hacen conocidos y amigos tanto de Estados Unidos como de México. Está, por supuesto, la espina dorsal del español, pero a su lado, en capas porosas, se tienden también esas otras lenguas que las migraciones fueron colocando y difuminando a su paso. Eso que se niega a morir, ese ritmo que no controlo y noto menos, es la carga genética del sonido en migración.

Una tradición de largas caminatas

“Los barcos zarpaban desde Haifa”, dice Meruane, “y descansaban en algún puerto del Mediterráneo (Génova o Marsella) antes de continuar a América con sus sótanos de tercera llenos de árabes, de ratones, de cucarachas hambrientas”. Dice, también, que esos árabes eran cristianos ortodoxos y que dejaban sus tierras portando pasaportes otomanos. Huían del servicio militar, que es lo mismo decir que huían de la guerra donde serían “carne de cañón”. Huían porque quedarse era una imposibilidad. Un riesgo. Una penitencia.[3]

Mis abuelos paternos hicieron lo mismo: escapaban del hambre que provocaban los años de sequía; huían de la desposesión de tierras que causaban las políticas del presidente Porfirio Díaz; dejaban atrás esa pobreza radical en que una enfermedad estomacal como la disentería era una condena de muerte. Dice José Revueltas en esa novela sobre el norte mexicano que es El luto humano, que los pobres que buscaban un sitio propio en la tierra no tenían de otra más que caminar fervientemente. Caminar, que de eso dependía su vida. Aunque las vías del tren que unían San Luis Potosí con la

frontera se tendieron desde fines del siglo XIX, creo que mis abuelos, que no tenían un quinto por lo demás, caminaron todo el camino al norte. Era, como decía Revueltas "justo, preciso, indispensable caminar, ahora que no tenían sitio. Caminar intensamente, solo que sin meta, huyendo… Pero con todo, caminar, buscarse, porque aun cuando fueran derrotados, algo les decía, muy dentro, sin que oyeran nada, que la salvación existía".[4] Gloria Anzaldúa, otra habitante de la frontera entre Texas y Tamaulipas, no deja de recordarnos tampoco que hay, entre nosotros, "a tradition of migration; a tradition of long walks".[5]

Retroceder, que es otra forma de ir al futuro

Fue una tarde en Chile cuando Lina Meruane le propuso a su padre que empezaran a "retroceder, lentamente".[6] Quería regresar a la ciudad del padre, y a su casa vieja para, como lo dice ella, "parchar nosotros nuestro recuerdo".[7] Ya para entonces nos queda claro que no solo el padre había dejado atrás Beit Jala de joven, sino que ella misma se había largado de Chile años atrás para vivir en los Estados Unidos. ¿Será cierto que los que se mudan con frecuencia recuerdan más? La melancolía puede hacer bromas pesadas, sin duda. La nostalgia. Para los que son parte misma de una larga secuela de migraciones, ¿qué queda?

En Volverse Palestina la lista es larga: un gallinero, el ruido de una llave de agua corriendo, un patio de naranjos, un piano negro, un paragüero, un par de árboles levantando el asfalto, una plaza de armas con su fuente de bronce, tiendas con letreros de apellidos palestinos, el pesado metro de madera con el que se medían las telas, las tijeras, las hilachas, el mostrador.[8] Cierro el libro por un momento y, mirando fijamente la pared blanca, retrocedo: los pisos de madera muy gastada, el aroma del membrillo, los tractores oxidados, las vainas de los mezquites, los drenes, una soga amarrada a una rama que pende sobre un canal, el sartén de hierro forjado, el sonido del palote sobre los bollos de harina, los órganos, el cielo muy azul, el vuelo de la lechuza, el aire del primer huracán. Son mis recuerdos del Poblado Anáhuac, ese lugar en la frontera

entre Tamaulipas y Texas donde mis padres se conocieron y, después de casarse y traerme al mundo, dejaron atrás.

¿De dónde eres?, me preguntaban cuando acababa de llegar a una nueva ciudad. ¿Y cómo decirles que había nacido en un sitio que no aparecía en los mapas?

Ir con el cuerpo

Poco a poco, en Volverse Palestina, el padre de Lina se presta a compartir ese movimiento retrospectivo de la memoria, pero no sin reticencia. Se requerirá, después, el apoyo memorístico de las tías, los primos, y hasta los taxistas. Pero, eventualmente, Lina irá personalmente. Retroceder. Ir hacia el futuro. Su cuerpo, que atraviesa aeropuertos, que contesta preguntas imposibles, dudando y haciendo dudar, va hacia allá. ¿Quién es quién en ese lugar herido del mundo que es Palestina tomada, invadida, tajada por muros y violencia? ¿Y quiénes somos nosotros acá, tan cerca de esas jaulas donde siguen encerrados los niños que vienen a pie desde Centroamérica? ¿Quiénes somos nosotros cuando una licenciada argumenta frente a un juez que negarle el jabón para el aseo a un migrante "ilegal" no es una violación a los derechos humanos?

Tengo meses ya regresando a esa franja fronteriza. Como no hay una casa a donde volver, quiero pisar al menos los caminos por los que pasaron sus pies. No queda nada ya de los abuelos paternos: alguna fotografía, dos o tres rumores, el nombre de un pueblo. Pero queda el recorrido. Queda su manera de migrar, que fue su modo de sobrevivir. Por eso vamos un día de finales de verano hasta Zaragoza –un poblado que, hasta antes de llegar, imaginaba seco y perdido, pero que resulta estar rodeado de manantiales y de altos árboles de follajes inmensos–. Zaragoza, Coahuila, a una hora de Piedras Negras, cruzando la frontera por Eagle Pass. Campos de algodón aquí y allá. Después de comer y después de descansar, después de preguntar en la estación de policía y, luego, en las oficinas de la municipalidad, logramos ubicar el panteón local. Sus nombres no aparecen en los libros. Y, lo único que alcanzo a saber,

es que, entre tumba y tumba, tal vez en la limítrofe del lugar, se encuentra la fosa común a donde iban a parar los que no tenían recursos para hacerse de un pedazo de tierra, un féretro, una loza de mármol, una cruz. Ahí, en ese sitio que no puedo localizar, pero sobre el que seguramente han pasado ya mis pies, están los huesos de una de las abuelas. Su cuerpo bajo mi cuerpo. Mi cuerpo aquí, junto al suyo. No puedo pedir más, ni obtener menos. Una cercanía que, como la de Lina Meruane cuando está a punto de dejar Palestina, solo quiere decir que uno volverá.

Escribir desde los Estados Unidos

Siempre hay alguien que ha migrado antes. Eso es lo que estoy tratando de decir. Cuando creemos que hemos emprendido este viaje sin retorno, este desplazamiento que se subdivide o multiplica en muchos más, en realidad vamos embonando las plantas de nuestros pies sobre las huellas que han dejado otros. No hay tabula rasa. Somos solo invitados sobre la superficie de una tierra que experimentamos en común. Alguien estuvo aquí, donde yo estoy; y alguien más estará después de mi estancia. Alguien habló esta lengua, negada una y otra vez. Las razones de esa ausencia son la cosa misma de la política; las razones de la presencia son la cosa misma de la ética. Entre ellos y nosotros, en todo caso, hay un puente que es memorioso, porque es orgánico y material. Porque nos afecta y lo afectamos. El que escribe desde Estados Unidos no puede darse el lujo de olvidar que seguimos escribiendo en migración.

■

[1] Annie Ernaux, The Years, trad. Alison Strayer (New York: Seven Stories Press, 2017), 15.

[2] Lina Meruane, Volverse Palestina (Ciudad de México: Literal Publishing, 2013), 20.

[3] Meruane, Volverse Palestina, 17.

[4] Revueltas, Obra reunida. Novelas 1. Los muros de agua, El luto humano, Los días terrenales, 430.

[5] Anzaldúa, Borderlands / La frontera. The New Mestiza, 11.

[6] Meruane, Volverse Palestina, 14.

[7] Meruane, 15.

[8] Meruane, 15.

Un texto breve, de apenas 22 cuartillas, que incluye testimonios:

historia de una desedimentación de Antígona González, de Sara Uribe

Es cierto que el gobierno de Felipe Calderón no inició la así llamada "guerra contra el narco", pero las políticas que echó a andar en 2006, con el fin de legitimar una elección que muchos consideraron robada, sí activaron y recrudecieron un conflicto que había tenido sus orígenes al menos desde mediados de siglo XX, cuando el Estado mexicano se coludió tanto con productores de drogas en el triángulo dorado en el noreste de México, como con los Estados Unidos, formando un frente en común para reprimir a las organizaciones campesinas y populares que empezaban a presentar una oposición armada al régimen. A diferencia de sus antecesores, el gobierno calderonista favoreció el uso del ejército en su lucha contra los cárteles que controlaban una amplia gama de actividades ilegales, especialmente las relacionadas al narcotráfico.

La violencia, que había sido selectiva y soterrada por décadas, irrumpió en el campo y la ciudad con una espectacularidad que a nadie dejó inmune. Pronto, el territorio nacional fue atravesado por las huellas de los desplazados y, pronto también, se cubrió de las fosas comunes a donde iban a parar las numerosas víctimas de esos empresarios de la saña que son los narcotraficantes: campesinos sin tierra, trabajadores que habían perdido su casa y su comunidad, mujeres asesinadas con crueldad, migrantes de Centroamérica. Aunque las noticias se volvían cada vez más macabras, las autoridades se pertrecharon en el silencio oficial, o detrás de los aplausos que se organizaban para celebrar la captura ocasional de algún capo. El asesinato atroz de 72 migrantes, cometido por el poderoso cartel de Los Zetas en el ejido de El Huizachal, municipio de San Fernando, en el estado de Tamaulipas, acabó con cualquier parapeto de normalidad, revelando a México como un laboratorio estratégico de la necropolítica contemporánea.

Para entonces Sara Uribe, poeta mexicana nacida en el estado de Querétaro en 1978, había residido ya los suficientes años en Tamaulipas como para considerarse norteña. Graduada de la carrera de Filosofía por el Instituto de Estudios Superiores de Tamaulipas, Sara había prestado sus servicios como directora del Archivo Histórico del municipio de Tampico antes de formar parte del Instituto de Cultura del estado. Fue como integrante de este organismo que asistió a una entrega de premios justo cuando se difundía la noticia de lo que desde entonces se conoció como la matanza de San Fernando. Para su sorpresa y pesar creciente, nadie mencionó los hechos que se desarrollaban apenas a unos cuantos kilómetros de ahí. Ni las autoridades ni los escritores hicieron mención alguna del terror que les ataba la voz por dentro y que los obligaba, literalmente, a vivir en estado de sitio. Un año después, a expresa invitación de la actriz Sandra Muñoz, Sara aceptó escribir un texto dramático, hecho para escenario y voz, que diera cuenta de lo que ambas habían atestiguado como habitantes de uno de los estados más golpeados por la saña del narco: la violencia creciente, las desapariciones continuas, el duelo callado, los grupos de búsqueda que se echaban a andar para localizar los restos de sus seres queridos.

Sara había escrito ya varios libros de poesía en una voz lírica refinada y contundente que le habían valido reconocimientos como el Premio de Literatura del Noreste Carmen Alardín en 2004 (por el libro Lo que no imaginas, Conaculta-Nuevo León/ Fondo Regional para la Cultura y las Artes del Noreste, 2005), y el Premio Nacional de Poesía Tijuana en el 2005 (por el libro Nunca quise detener el tiempo, IMAC 2006).[1] En 2007, afianzando su papel en el mundo literario de Tamaulipas, organizó la publicación de Perros de agua. Nuevas voces desde el sur de Tamaulipas, una antología que daba cuenta de las nuevas voces en la región. En 2007 y 2009, impartí dos talleres de escritura creativa en la entidad, uno especialmente dedicado a las estrategias de las escrituras procesuales y, otro, en el que trabajamos de cerca con documentos históricos para producir un proyecto de escritura documental. La experiencia de Sara en el archivo histórico y su creciente preocupación sobre el presente, tanto en términos de experiencia social como de historia literaria, forjaron un diálogo que no ha cesado hasta el día de hoy. El 5 de marzo de 2012, recibí un mensaje electrónico de Sara, avisándome

que acababa de terminar un libro y, pensando en su publicación, me pedía mi opinión sobre distintas editoriales en el país. Unos días después, el 12 de marzo, dándole seguimiento a mi respuesta, Sara mencionó brevemente que también había escrito "un pequeño monólogo que ya prontito se estará estrenando acá en Tamaulipas, lleva por título Antígona González y va de una mujer que llega a San Fernando (¡y justo ahora que está por cumplirse un año de lo de las fosas!) en busca de su hermano desaparecido cuando viajaba a Matamoros". No le había escuchado hablar antes sobre este libro y esa descripción somera me intrigó. Sara continuaba: "De hecho ahora que participé en [la feria de] Minería me animé a leer la última parte del monólogo y no pensé que fuera a pasar, pero neta que se me quebró cabrón la voz. Eso también me gustaría publicarlo, pero se me ocurre que puede ser incluso en publicación de autor, una onda artesanal y así". La comunicación siguió adelante, barajeando editoriales y describiendo personas a cargo de proyectos de publicación novedosos, pero de manera casi natural dejamos de hablar del libro terminado y nos concentramos ahora en ese otro artefacto que Sara describía así:

La verdad es que el texto es breve, son apenas 22 cuartillas y es una propuesta que incluye apropiaciones de testimonios (de familiares de víctimas desaparecidas, tomados de artículos en línea), notas del blog menos días aquí (con el previo aviso a su administradora), del poema Muertos de Harold Pinter y desde luego de la Antígona de Sófocles, entonces es una onda así como conceptual, ya ves que por vivir con Marco [Marco Antonio Huerta] y leer sus bonitas traducciones se me pega.

Recibí el primer manuscrito de Antígona González el 28 de marzo de 2012, a las 10.02 pm. Menos de una hora después, a las 11.00 en punto, les contestaba a Sara, utilizando solo minúsculas para ahorrar tiempo: "me lo eché de una sentada, como dicen. genial. terrible. maravilloso". Después de hacer algunos comentarios breves sobre el coro y algunas precisiones sobre la discusión de las Antígonas en la literatura actual y en el psicoanálisis, llegaba a la conclusión: "sé que les interesará a los de Sur+, SIN DUDA",

jugando a propósito con las minúsculas y las mayúsculas. Para terminar, añadía: “qué poca madre tiene usted, doña sara uribe”.

Lo que siguió después pasó muy rápido. Yo había estado en contacto con Saúl Hernández-Vargas, editor de Sur+, la editorial independiente basada en Oaxaca, porque preparábamos la primera edición de Dolerse. Textos desde un país herido, un título que se aunaba a una línea editorial interesada sobre todo en la no ficción, y especialmente en textos críticos contra la violencia imperante. ¿Publican poesía?, ese fue la pregunta que coloqué en el asunto del mensaje electrónico que le mandé a Saúl el 30 de marzo, también en la noche. Tampoco tardó en leerlo y, pronto, tomó una decisión: lo publicarían. Condiciones materiales de producción, así como conflictos internos de la editorial, obligaron a Saúl a sufragar personalmente de su bolsa la primera edición de este pequeño libro blanco, de diseño austero, que iba a convertirse en un parteaguas de la poesía contemporánea en México.

Anómalo y muy hijo de su época a la vez, Antígona González no solo anunciaba un viraje en la obra personal de Sara Uribe, sino de la poesía que se producía en México en las postrimerías del siglo XXI. En lugar de privilegiar la voz lírica autorial, este libro se presentaba como una curaduría de materiales ajenos que encarnaban, de acuerdo a patrones de yuxtaposición específicos, el sufrimiento social de nuestros tiempos. Desapropiativo en este sentido, Antígona González incluyó desde el inicio –y en estas decisiones la visión de Saúl Hernández desempeñó un papel fundamental– largos espacios en blanco, así como una bibliografía que presentaba a la autora menos como un genio individual y más como una lectora atenta a su tiempo, dispuesta a colaborar con otros, además, de manera interdisciplinaria. Si alguna vez los historiadores habían querido ser poetas, ahora quedaba claro que los poetas aspiraban –cada vez más, por cierto– a interrogar y subvertir los registros oficiales de la historia para dar cabida a otras voces: voces dolidas, voces calladas a la fuerza, voces vivas. No se trataba, ni entonces ni ahora, de “dar la voz” a nadie, sino de crear estructuras textuales capaces de acoger y de hacer reverberar el cúmulo de voces que existen de ya a nuestro alrededor. Se trataba, pues, de poner a funcionar un amplio rango de estrategias desapropiativas desde el campo de lo documental con el fin de

producir condiciones de escucha para esas voces que, soterradas o zaheridas, nos entretejen por dentro.

Sara eligió con inmenso cuidado esas otras voces vueltas textos: testimonios recabados por periodistas, frases publicadas en el blog Menos días aquí, fragmentos de poemas canónicos y no, y citas de textos literarios y teóricos sobre la figura de Antígona. Como tantos en México, la voz poética de este libro se afanaba en buscar a Tadeo, el hermano desaparecido en circunstancias violentas –una trama que cada vez se volvía más común en nuestro medio–. El uso de itálicas o de los dos puntos al inicio de algunos versos daba cuenta de la ajenidad de esos materiales, su carácter de cita, tanto textual como social y cultural. Frágil y breve, pensado para la enunciación teatral, Antígona González entabló así un diálogo necesario sobre las posibilidades formales de la poesía política en México y, de manera más general, en español.

El libro le ha dado, con justicia, la vuelta al mundo desde entonces, entrelazándose con proyectos que, desde muy diversas tradiciones, continúan con la exploración de las dimensiones estéticas y éticas de la escritura y el arte. Mientras las condiciones de violencia no cesen, y no han cesado, contamos con Antígona González para recordarnos que no estamos solas y que, en esto de producir futuro, vamos juntos.

O no vamos.

▪

[1] Respectivamente, por los libros Lo que no imaginas (Monterrey: Fondo Regional para la Cultura/Artes del Noreste, 2005) y Nunca quise detener el tiempo (Ciudad de México: IMAC, 2006).

Los noriginales:

desedimentar un feminicidio

Hansel y Gretel

Abrí las cajas donde la familia había conservado las pertenencias de Liliana Rivera Garza, mi única hermana, una gélida tarde de enero. Buscaba una agenda, como he dicho antes, algo que me permitiera localizar a sus amigos de la universidad, pero esos contenedores frágiles que, sin embargo, habían resistido el paso de los años y el polvo de tres décadas, me regalaron mucho más. Ahí, dispuestas en el mismo orden en que las guardamos a toda prisa tanto tiempo atrás, yacían las cartas, libretas, y notas con las que mi hermana había documentado su breve paso por la tierra. A los veinte años, su vida cegada por la violencia femenicida que todavía hoy acaba con la vida de diez mujeres cada día, Liliana tuvo el cuidado de dejar tras de sí, como Hansel y Gretel, una serie de migajas en las que inscribió su propia versión de la historia. Si la sociedad patriarcal insistió en contar su asesinato en la clave machista de crimen pasional, que intrínsecamente culpaba a la víctima y exoneraba al agresor, mi hermana contó una historia distinta. Ella era una muchacha independiente, gustosa de vivir a su modo, dueña de una curiosidad intelectual y sensorial que no cedió ante las limitaciones del macho que intentó doblegarla por años hasta que, al tanto de que ella lo dejaba ya para siempre, la asesinó una noche que la encontró sola, copiando poemas de José Emilio Pacheco en su cuaderno escolar. Leer esos papeles con sus ojos, es decir, obedeciendo a la operación vital y lingüística que los produjo en primer lugar, fue el segundo gran reto de mi tarea.

El primer reto fue dejar de llorar.

El caos y la pasión de los originales

Svetlana Alexiévich entrevistó a un buen número de mujeres para escribir una versión alternativa de la Segunda Guerra Mundial: no la historia de la política ni de la estrategia militar, sino la historia cotidiana, pedestre, de los cuerpos y las emociones de un evento determinante del siglo XX. Un millón de mujeres soviéticas combatió en el Ejército Rojo en distintas capacidades: francotiradoras, enfermeras, conductoras de tanques, soldadas. Se sabía poco de todas ellas hasta que Alexiévich se decidió a viajar a lo largo y ancho de la URSS para hacer preguntas y, sobre todo, para escuchar con atención. A los relatos que buscó de manera incansable para explorar el lado menos heroico de la guerra, esos mismos que escuchó con inigualable esmero, transcribiendo con cuidado y sin cesar, tratando de capturar en toda su complejidad la "cálida voz humana" donde se conservaba "el vívido reflejo del pasado" en el que todo era "caos y pasión", Alexiévich les llamó "los originales".[1] Ahí, en su inextricable oralidad, en su calidad de impronta sonora, se escondía por igual la alegría primordial y, también, la inescapable tragedia. Esos originales, únicos e inescrutables a la vez, se convirtieron en el magma mismo de libros que nos han estremecido y de los cuales no hemos salido inmunes.

La investigación como cuidado

¿Eran ejemplos de esos "originales" lo que encontré dentro de las cajas que contenían las posesiones terrestres de Liliana? La pregunta, para nada nueva en mi experiencia, emergió tan pronto como puse las manos sobre las hojas, alrededor de las libretas, entre otros tantos objetos pequeños y queridos sobre los que alguna vez se posaron también las manos de mi hermana. Los documentos y el trabajo de archivo se encuentran, después de todo, en el corazón de todos los libros que he escrito, incluso en aquellos que algunos denominan de ficción pura y, dentro de ese rubro, como libros de la imaginación. Historiadora al fin, lectora por antonomasia, he creído

que mi trabajo de escritura va inextricablemente ligado a las experiencias materiales y las prácticas escriturales de muchos otros. Estoy convencida que no hay escritura sin investigación, y que la investigación, ya sea académica o meditativa, ya histórica o de campo, es una labor de cuidado con la que, con suerte, podemos evitar el apropiacionismo ramplón que pulula en textos que, bajo el pretexto que ofrece la ficción, se entregan sin más fundamento que la opinión personal del autor. La desapropiación, entendida como una estética crítica que busca volver visible y hasta palpable la participación de otros en procesos de escritura que también son propios, inicia así con el documento: el soporte material que sirve "para testimoniar un hecho o dar información sobre él".

La forma

Me importaron desde el inicio los papeles de Liliana por lo que contenían, por ser "testimonio de un hecho" o, como lo define Tamara Kamenszain: por ser "la prueba del presente", pero también por su forma.[2] Como bien lo señalara Selva Almada en la primera entrevista que concedí sobre El invencible verano de Liliana, estas notas no solo eran el vehículo de una historia, sino que encarnaban la historia misma: ellas nos daban luces sobre la manera de archivar –que es una manera de pensar– que había utilizado Liliana. Con su desparpajo y sentido del humor, guiada por su atención a lo pequeño y lo disímil –a lo infraordinario, habría dicho Georges Perec[3]–, Liliana no solo coleccionó la versión final de un trabajo terminado o la carta mil veces pasada en limpio, sino también, acaso sobre todo, el papelito inconsecuente que alguien le dejó sobre el mesabanco de la universidad, el boleto de metro tachonado con claves secretas, la servilleta a medio dibujar. Un sistema propio de las plataformas sociales de inicios del siglo XXI parece estar funcionando ya ahí, en la manera en que Liliana extrajo sentido y significado del comentario corto, fragmentario, aparentemente aleatorio, que, sin embargo, ya en su conjunto, se las ha arreglado para producir una estampa compleja, dinámica, del tiempo: ese "vívido reflejo del pasado" del que hablaba Alexiévich,[4] y "esa prueba del presente" de Kamenzsain. Esa misma proyección de la

forma del documento en la forma del libro emerge también, estructurante, en La noche de Tlatelolco,[5] el libro sobre la matanza del 2 de octubre de 1968 que Elena Poniatowska edificó con base en los testimonios de participantes y testigos.

Reescribir

El descubrimiento de los documentos que Liliana conminó a su archivo personal nos llevó a la localización de amigos y conocidos que, de manera generosa, compartieron su testimonio sobre su cercanía con mi hermana. Producto de largas conversaciones telefónicas, que iban acompañadas de un esfuerzo delirante por anotar con mucha prisa todo lo que escuchaba en pequeñas libretas de pastas gruesas, estos otros documentos me permitieron armar el caleidoscopio de puntos de vista que, por acumulación y contraste, nos aproximaba un poco más al milagro de la vida de Liliana. No aspiraba entonces, ni nunca en mis escritos, al conocimiento exhaustivo que nos volvería, si eso fuera posible, transparentes los unos a los otros, sino a algo todavía más radical: la restitución de su presencia –imperfecta, compleja, de tantos vericuetos– sobre la Tierra. Así fueron surgiendo escenas y arcos narrativos, rasgos propios, manías. Así tomaron forma los huesos y las uñas, las puntas del cabello. Esa sonrisa. Para lograrlo fue necesario transcribir y cotejar, enviar de regreso a testigos y volver a corregir, estructurar de nuevo y, entre todo, rescribir. Al final, ya después de negociaciones y acuerdos varios, los testimonios parecen, de hecho, "originales". Pero el que lo parezcan –una vívida impronta del pasado que llega sin disturbios al presente– no quiere decir que lo sean. En otras palabras: el que parezcan originales no quiere decir que no constituyan, mejor, esa prueba mediada del presente.

El trabajo colectivo de los noriginales

Cualquiera que haya trabajado con “originales” sabe que, más que buscarlos, hay que producirlos. Utilizo este verbo con todo cuidado. Lo digo menos en el sentido de fabricarlos, como se fabrica una mentira, por ejemplo, y más en el sentido de que su existencia involucra un trabajo profundo y ético, incesante y colaborativo, con el lenguaje, tanto oral como escrito, mientras ese mismo lenguaje pasa por, y se transforma con, distintos tipos de mediaciones: de la voz a la página, dejando su marca en el oído y la memoria, la grabadora, la pluma y el papel, la pantalla, por mencionar solo algunos. Esta noción de trabajo no privilegia aquí la labor del detective solitario que busca, contra toda probabilidad de éxito, al informante intacto, sino el que involucra a todos los participantes en la situación compartida del diálogo y la rescritura. Por consideraciones como estas es que a estos originales que conservan la “cálida voz humana” y el “vívido reflejo del pasado” yo prefiero llamarlos no originales, mejor: noriginales, es decir, documentos más que testimonios –en su acepción más convencional– para dar fe del proceso de trabajo colaborativo que les da forma. Ese trabajo, Kamenzsain tiene razón, solo puede hacerse desde el presente y es precisamente a ese presente al que convoca y confirma.

Breve historia de la literatura testimonial

La premisa de que el testimonio –la declaración de conocimiento que emite un testigo– es una impronta oral que, desasida de mediación material alguna, se posa sobre el libro con poca o nula intervención autorial llevó a algunos a cuestionar el carácter literario de la así llamada literatura testimonial, especialmente la que emergió en la década de 1960 muy ligada a las causas revolucionarias de la época: la Revolución Cubana, la lucha indígena, los albores del movimiento feminista. El hecho de que los libros asociados con mayor fuerza a esta tradición fueran escritos por mujeres y miembros de otros grupos minorizados (que no minoritarios) contribuyó a la alarma generalizada con que las rancias élites literarias reaccionaron ante afrentas que eran tanto de contenido como de forma. Eso no era Literatura, decían, recalcando la mayúscula y las itálicas incluso en su pronunciamiento oral. La

autoría adscrita a estos libros, hay que recordar, no era el genio solitario que luchaba a solas con el lenguaje, sino la colaboración cercana, empática y viva, entre un testigo y una escucha (a menudo una periodista o un antropólogo): una conversación. Entre el relato periodístico y la investigación social, la literatura testimonial incorporó, luego entonces, "la cálida voz humana", más una perspectiva del nosotros que del yo, para ofrecer relatos que ahora denominaríamos como híbridos o colindantes, cuya única regla era que no dejaban olvidar al lector que había una realidad de por medio. Los críticos de la literatura testimonial atacaron con especial fruición este compromiso con lo real, acusándolo de ideológico, cuando no de inexacto, como ocurrió con Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, tal vez el libro más conocido de esta corriente literaria.[6]

La imaginación encarnada

Esa problemática relación con lo real es la delgada línea que divide, al menos en el terreno de las definiciones, a la ficción de la no ficción. Y sobre ella, sobre esa línea oscilante y mercurial, pende, también de manera precaria, la imaginación –que la ficción ha reclamado egoísta, y tramposamente, solo para sí–. En la serie de ensayos sobre raza y escritura que la poeta norteamericana Claudia Rankine congregó en The Racial Imaginary argumenta que "nuestra imaginación es una criatura tan limitada como nosotros mismos. La imaginación no es un reino especial y sin filtros que trasciende las toscas realidades de nuestras vidas y mentes".[7] De hecho, pensar que "la imaginación no es parte de ´mí´, que no es creada por la misma red y matriz de historia y cultura que me hizo a ´mí´" equivale a decir que la imaginación es ahistórica e inmaterial, una utopía pospolítica donde no cabe la refriega de los cuerpos en toda su compleja materialidad. La imaginación, quiero argumentar, no es un atributo de la ficción, sino el rasgo intrínseco a toda práctica de escritura, es más: a toda práctica de lectura. Ni los relatos orales ni los documentos escritos saltan por sí solos de su soporte material, ingresando, incólumes, en el sistema de percepción humano, donde serían consumidos. Muy por el contrario, la imaginación desempeña

un papel fundamental tanto en el contexto en el que ese contacto (escritura: lectura) se produce como en la memoria colectiva y personal que su presencia activa. En ese sentido toda escritura es escritura de la imaginación. Se trata, por supuesto, de una imaginación acuerpada que nace, se complica o desfallece gracias a, o en contra de, los mismos vectores de poder que estructuran nuestras vidas. Cada vez tiene menos sentido hablar de una separación estricta entre ficción y no ficción, y mucho más reflexionar sobre los modos en que las escritoras nos posicionamos frente a los noriginales con los que ineluctablemente trabajamos. Ya Josefina Ludmer discurrió sobre el fin del ensueño de las literaturas autónomas, un proceso que ella ubicaba hacia el final del siglo XX: "Estas escrituras [posautónomas] no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para 'fabricar presente' y ése es precisamente su sentido".[8]

Se deberían llamar, en todo rigor, heterografías

Toda escritura que valga la pena es escritura personal. Pero ¿es posible contar la historia de una persona más allá del ensimismamiento del yo, en toda su compleja red de relaciones con otros? Ese era el llamado básico de Judith Butler en Giving An Account of Oneself:[9] dependemos tanto de los otros que cualquier relato del yo es ya, orgánicamente, el relato del tú. Y yo añadiría: del nosotros. En Dictee, la versátil escritora y artista visual Theresa Hak Kyung Cha se valió de documentos históricos y papeles personales, así como de fotografías y otros materiales visuales, para dejar constancia del paso de una serie de mujeres sobre la Tierra: la líder revolucionaria de Corea Yu Guan Soon, Juana de Arco, Deméter y Perséfone, Hyung Soon Huo, la propia madre de Cha, una coreana nacida en Manchuria; y finalmente Cha misma ya en los Estados Unidos. Se trata de una historia profundamente propia y, a la vez, irremediablemente impropia. Es personal, pero no individualista. El libro de esta artista coreana-americana amalgama desde las luchas por la independencia de su país natal hasta las

lecciones de clase en que el que dicta, es decir, el dictador, es cuestionado una y otra vez con versiones alternativas del lenguaje. Organizado de manera más o menos suelta alrededor de las musas griegas, el Dictee de Cha no solo cuenta estas historias, acoplándolas a modos narrativos de occidente, sino que ofrece las huellas materiales de las mismas: incompletas, borrosas, punzantes que, por lo mismo, interrogan y acaban por desestabilizar cualquier línea argumental ya sea económica, social o literaria.[10] Se deberían llamar, en todo rigor, heterografías, porque el énfasis escapa a cualquier noción de individualidad y cualquier acusación de ombliguismo, pero digamos que se trata de autobiografías después del yo que penden de un hilo sobre el precario plexo del capitaloceno.

Escrituras documentales

En un mundo en que nos queda claro que toda literatura es literatura comprometida –en el sentido de que sus estrategias y operaciones confirman o confrontan el mundo en que esta se produce– y que, lejos de ser una vocación solitaria, la escritura es un trabajo entre muchos con el bien común que es el lenguaje, resulta difícil aceptar sin chistar el carácter supuestamente no mediado del testimonio. Mi énfasis en el documento –soporte material de un trabajo colectivo que con frecuencia involucra, al menos en el archivo institucional, la participación del Estado– cuestiona el carácter meramente oral y completo en sí, acabado en sí, de las declaraciones de los testigos presenciales de los hechos, y visibiliza, problematizando, la participación oscilante, desigual, acrónica, de los múltiples agentes que lo configuran. Y por eso a los libros que he escrito con base en noriginales, incluido y sobre todo El invencible verano de Liliana, los denomino escritura documental, y no literatura testimonial: artefactos que quieren cuestionar y producir (producir porque cuestionan) presente contra el cerco individualista de la imaginación neoliberal.

▪

[1] Svetlana Alexiévich, La guerra no tiene rostro de mujer, trad. Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González (Buenos Aires: Debate, 2015), 19.

[2] Tamara Kamenszain, La boca del testimonio: lo que dice la poesía (Buenos Aires: Norma, 2007).

[3] Georges Perec, Lo infraordinario (Madrid: Impedimenta, 2008).

[4] Alexiévich, La guerra no tiene rostro de mujer, 19.

[5] Elena Poniatowska, La noche de Tlatelolco (Ciudad de México: Era, 1998).

[6] Elizabeth Burgos. Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia (La Habana: Casa de las Américas, 1983). Para la controversia en torno a él, véase David Stoll, Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans (Boulder: Westview Press, 1998).

[7] Claudia Rankine, Beth Loffreda y Max King Cap. eds., The Racial Imaginary: Writers on Race in the Life of the Mind (Albany: Fence Books, 2015), 16.

[8] Josefina Ludmer, “Literaturas postautónomas 2.0”, en Propuesta Educativa 18 (32), 2009, 41-45.

[9] Judith Butler, Giving an Account of Oneself (New York: Fordham University Press, 2005).

[10] Theresa Hak Kyung Cha, Dictee (Berkeley: University of California Press, 2009).

El desamueblamiento:

desedimentar también es deshabitar

Tengo meses ya viviendo en una casa vacía –o semivacía–. Era, al inicio, un mero proyecto práctico que tenía como fin cuidar de una remodelación urgente –de hecho, varias veces pospuesta– de baños, cocina, pisos. Estuve fuera los días más álgidos de trabajo, cuando Gonzalo Ramírez y su equipo despojaron esos cuartos de todo, incluso de paredes. Pero regresé apenas conectaron el agua y la luz. Los primeros días dormí sobre un viejo sleeping bag que coloqué en el centro de la recámara; una lámpara que conseguí en una thirft store y coloqué al lado izquierdo de mi almohada me ayudaba a leer algo por las noches. Y, aunque cedí ante la necesidad de la silla y la mesa, me resistí a la presencia del sofá, los nocheros, los trinchadores, las mesitas de centro, los manteles, la loza. No colgué un solo cuadro de las paredes ni coloqué ninguna fotografía u objeto de decoración sobre repisa alguna. Cada mañana el espejo del clóset me regalaba una imagen que conocía bien de otros momentos de mi vida: ahí, tendida directamente sobre el suelo, estaba una mujer sin objetos alrededor. Le llamé minimalismo radical ante los que mostraron preocupación por mi espalda o mi seguridad, pero, adentro de mí, le llamé ser libre.

En “Casa vacía”, uno de los ensayos que componen Un apartamento en Urano, Paul Preciado describe al espacio doméstico como “una escena expositiva en la que la subjetividad es presentada como obra”.[1] Explica: había vivido como nómada el año de su transición de género y, cuando tuvo que parar, rentó su primer departamento en Atenas. Ahí, “fuera de las convicciones burguesas de la mesa, el sofá, la cama, el ordenador, la silla”, Preciado vivió sin muebles un buen tiempo, rescatando “el carácter inaugural de cada gesto” en esta inédita relación entre el cuerpo y el espacio. El proceso de “deshabitación” o de “desamueblamiento” fue, ahí, una potencia política que interrogaba la “fuerza interpelativa de la norma”. ¿Y qué otra cosa hacía yo –durmiendo sobre un sleeping bag, apoyando los codos sobre una mesa solitaria, corriendo a veces por el espacio

de la sala sin muebles– mientras trabajaba sin cesar en las revisiones de El invencible verano de Liliana, un libro que cambiaría, que quería que cambiara, mi vida?

La precariedad me ha obligado a vivir así en otras ocasiones. Viví en una vieja casa de madera, cuyo estilo se conoce en Estados Unidos como crafstman, mientras estudiaba para el doctorado a mediados de los noventa. A punto casi de caerse, la casa tenía los pisos desnivelados, pero, a cambio, lucía con cierto alicaído decoro los techos altos, los libreros empotrados, y las puertas francesas que dividían algunas zonas en su interior. Por razones que nunca llegué a entender bien, también contaba con varios habitantes de tiempo atrás: un pesado piano, una antigua estufa Chambers todavía en buen funcionamiento y unos sobrios candelabros de cristal de Murano. A esta "escena expositiva" solo le añadimos entonces los colchones, un viejo sofá que rescatamos de la intemperie, al borde de una de las calles del barrio, y un par de escritorios que nos regalaron amigos que estaban a punto de graduarse. No era, en sentido estricto, una casa vacía, pero lo era: sabíamos que nada de lo que ocupaba el espacio nos seguiría al partir. Sabíamos que, si queríamos o fuera necesario o se presentara la oportunidad, podíamos colocar unos cuantos libros o unas piezas de ropa en una maleta, y dejarlo todo atrás. Eso hicimos llegado su momento.

Cuando me gradué y obtuve mi primer trabajo en una pequeña universidad en el midwest me resistí a comprar una cama. Pensaba, tal vez no equivocadamente, que hacerse de una cama equivalía a echar raíces. Si adquiría una cama, con todo y su estructura de madera o de metal y sus colchones y sus sábanas y mantas, con todo y su comodidad, me ataría. El letrero sobre la puerta de mi oficina decía que era una assistant professor, el más bajo escalafón de esa larga pendiente de seis años que se llama tenure (o plaza fija), pero atrás de la puerta de mi recámara yo seguía siendo libre. Es más: yo era una franca anomalía. Acaso una salvaje. En lugar de amueblar mi espacio, quiero decir, tomé todas las decisiones posibles para desamueblarlo. En una sociedad consumista, donde los objetos acumulados se convierten con frecuencia en evidencia misma de prestigio y/o estabilidad, optar por no tener muebles es una decisión a contracorriente. Aclaro: no solo se trataba de mantener el espacio vacío, de dejar el espacio intacto, sino de producir un

espacio sin muebles. Dejé pasar los sensatos ofrecimientos de mesas y sillas que algunos colegas hacían de cuando en cuando. No compré una sola pieza de ropa durante ese tiempo. Y, como ese departamento sí tenía luces en el techo, ni siquiera tuve que invitar la presencia de alguna lámpara. Podía irme en cualquier momento si así lo decidía. Siempre es fácil empacar un sleeping bag.

He amueblado casas desde entonces, eso es cierto. Y he disfrutado el proceso. Me gusta, sobre todo, pasar horas o días o meses con la mirada alerta para ver aparecer en alguna tienda de segunda o en un puesto de antigüedades la mesa que me llevaré a mi domicilio, las sillas disímiles que, juntas, formarán un juego de sillas, el sofá irremplazable o los sillones más cómodos. Tengo una especial debilidad por las vajillas. Pero cuando llegó el momento de reescribir El invencible verano de Liliana, cuando tuve que revisarlo de cabo a rabo, con toda la concentración y el cuidado que exige ese mecanismo de relojería que es un libro, aproveché cualquier pretexto para estar tan sola como me fuera posible, sola incluso, o sobre todo, de muebles y objetos.

Fui una antes del feminicidio de mi hermana, y otra después. No podía terminar ese libro que solo pude escribir con ella, gracias a los documentos del archivo con el que registró minuciosamente su propio paso sobre la Tierra, rodeada de lo que, con el tiempo, se me fue haciendo familiar, cómodo, hasta necesario. Esa otra en la que me había convertido no podía terminar un libro que otra había iniciado tiempo atrás, en ese pasado que nunca es pasado del todo. Todavía no lo sabía a ciencia cierta, pero me inquietaba la cama, el sofá de la sala, la mesa del comedor. Nunca he tenido un escritorio bien a bien, pero la mesa sobre la que ha descansado la lap top los últimos cinco años me empezó a parecer sospechosa. Pocas veces notamos los muebles que, en su cotidianeidad, pasan a ser parte inamovible de un paisaje interno seguro, rutinario, regular, pero en esos días del inicio de la pandemia me invadió un desasosiego difícil de nombrar cada vez que tropezaba con la pata del sofá o me asomaba debajo de la cama. Cuando era adolescente descubrí en las obras de algunos escritores rusos del siglo XIX un término que retrataba con especial eficacia mi estado de ánimo en esos días: zozobra. Pronto tuve que aceptarlo: los objetos me estorbaban. No lo sabía entonces, pero actué en consecuencia: me dirigí hacia un

lugar sin muebles y, estando ahí, amparada primero por las necesidades propias de la remodelación, y luego por la promesa de que mi estadía ahí era del todo transitoria, tomé todas las decisiones para que continuara siendo un lugar desamueblado.

Un día llegó por correo un sobre tamaño media carta. Lo abrí con recelo porque nunca pude explicarme cómo me había alcanzado esa correspondencia hasta ahí. Era una pequeña plaquette de poesía con una impactante portada azul que llevaba por título The Recluse. La leí a prisa y la coloqué, sin pensarlo en realidad, sobre el librero empotrado, vacío de libros, que quedaba justo a un lado de la puerta de la entrada. Pasaron muchos días antes de que alguien me visitara. Qué interesante, me dijo con mucha discreción la amiga que, después de recibir sus dos vacunas, había quedado en comer conmigo en casa. Le había advertido que solo contaba con una mesa muy pequeña y que, además, la sacaríamos para comer en la terraza. ¿El espacio vacío?, le dije, asumiendo que su comentario se refería a la falta de muebles. Eso y esto, dijo mientras señalaba la portada de la plaquette que, de forma vertical, se erigía sobre uno de los estantes del librero. La reclusa, dijo, como si cantara una tarjeta de la lotería. Tuve que aceptarlo entonces: para poder trabajar en El invencible verano de Liliana había tenido que dejar atrás la “escena expositiva” de una subjetividad que, debido a la existencia del libro mismo, ya no me correspondía. Quería prescindir de las mediaciones usuales entre el cuerpo y el espacio, obligando a la reconfiguración de lo que era y, sobre todo, de lo que iba a ser, fuera de los asideros que marca la costumbre o la falta de imaginación, la estabilidad, lo conocido. Quería, como se dice, empezar de cero. Sabía que solo así, empezando desde cero, o buscando ese cero, podría ponerle punto final a este libro. Tal vez solo así podría encontrar el silencio de un nuevo inicio.

Desamueblar es un verbo activo. Como todos, salí poco de casa durante los meses más álgidos de la pandemia, conformándome con ir al supermercado dos veces al mes, y a veces ni eso. Pero cuando las excursiones hacia el mundo exterior aumentaron, visité algunas tiendas de muebles, auscultando con cuidado las sillas o tumbonas que no tenía intención alguna de comprar. Mientras me sentaba sobre el lustroso suelo de la casa con un plato de frutas entre las manos, la espalda recargada en uno de los muros blancos,

imaginaba los muebles que nunca estarían ahí. Mi cuerpo recuperó algunas posturas de la infancia. Con frecuencia coloqué, como Preciado cuenta en su artículo, la espalda sobre el piso, las piernas estiradas contra la pared, mientras hojeaba libros. Intenté todas las versiones de estar en cuclillas. Escribí de pie. Como también prescindí de las cortinas ("esa censura antipornográfica que se alza a la caída del sol",[2] Preciado dixit), me acostumbré a poner más atención a los cambios de postura de las ramas de los árboles y a registrar el número y las características de los pájaros que investigaban el interior desde el otro lado de la ventana. Nunca quise ser monja de niña, pero sí consideré algunas veces, y no solo de niña, ser monje. Vivir sin asideros. Comer solo lo necesario y hecho en casa. Modular mi acceso a internet. Guardar mucho silencio. La estancia en ese sitio recién remodelado y semivacío se parecía un poco a ese sueño.

Con todo, me mantuve en un contacto muy íntimo con mis seres queridos. Los mensajes de texto por las mañanas eran con frecuencia correspondidos con llamadas nocturnas, mensajes de voz, correos electrónicos, una que otra sesión de Zoom. Quería estar sola, no sentirme sola. Dice la poeta norteamericana Claudia Rankine que la soledad es "lo que no podemos hacer los unos por los otros"[3] y, en esos días de mi desamueblamiento, estuve segura que así, justo como estaba, podía hacer más por mí y por los otros que de cualquier otra forma. Esto era lo opuesto a la soledad. Quitar los muebles de por medio, de hecho, contribuyó paradójicamente a una renacida sensación de juntura. No mediaba, entre esos otros seres queridos y yo, el bagaje y el legado de los muebles. La historia compartida, o no compartida, a través de ellos no era motivo de identificación o de enojo. Mis seres amados seguían en sus guaridas, pero la ausencia de muebles a mi alrededor no solo me desnudaba (¿desanudaba?) a mí: el influjo del espacio vacío, esa ausencia de interpelación de la norma, nos alcanzaba a todos. Las conversaciones tomaban rumbos inesperados con gran facilidad. Las confesiones a deshora. Las carcajadas. Los silencios. No me urgía responder por mis gustos o mi estilo. No tenía prisa alguna para responder de una vez por todas qué iba o no iba bien conmigo. Mi identidad me tenía sin cuidado. El afecto recorría el espacio morosamente, calmadamente, desinteresadamente, diseminándose en direcciones que antes obstaculizaba la presencia de los muebles.

Grumos de polvo que flotaban en el aire: el afecto nacía libre cada vez.

Liliana conservó en su archivo las cartas que le escribí desde lugares por lo que andaba a salto de mata en esos meses. Cuando di con ellas, temblé. Las abrí con mucha lentitud, temiendo lo que encontraría ahí. Reconocí mi letra, pero no el arrojo. Mientras las leía, tuve que recordar que la escritora de esas cartas era entonces una mujer sin posesión alguna, más una tránsfuga que una viajera. Alguien que escapa. Dejaba, en todo caso, un mínimo rastro por donde pasaba: mi huella de carbono material y emocional era mínima. Discurría en esas cartas larguísimas, escritas con la tinta marrón que a las dos nos gustaba, sobre la libertad. Me negaba a acumular pertenencias, experiencias, recuerdos. Quería ver de qué se trataba ir más allá. Y conminaba a mi hermana a hacer lo mismo sin saber nada, sin sospechar siquiera del estado de violencia, la situación de terrorismo íntimo de pareja en que ella vivía. Cuando doblé las hojas y las coloqué en la misma posición en que me habían esperado por algo más de treinta años supe que las había escrito para Liliana hacia fines del siglo XX, pero también para mí misma ya en el primer cuarto del XXI. Dice Jack Halberstam que lo salvaje "no es un lugar que puedas ocupar ni una identidad que puedas reclamar". Lo salvaje, añade, "es un espacio desigual de poder estético y una fuente equívoca y limitada de oposición".[4] Seguramente tiene razón. Pero en toda su enigmática ambigüedad, lo salvaje o algo salvaje salió de entre esos y otros papeles que leí con cuidado, pasando mis manos sobre su superficie como si tratara de tocar el tacto que los acomodó así. La casa sin muebles estaba del otro lado de la civilización.

Mi estancia en esta casa vacía se parece al contenido y tensión de esas cartas. La relación que fragüé con Liliana, y que estaba tratando, más que de contar, de encarnar en un libro, siempre tuvo el mismo tipo de holgura que brindan los lugares vacíos. Un horizonte cada vez más amplio, cada vez más dúctil y espacioso, me unía a ella de maneras que apenas empezaba a nombrar. Con Liliana siempre pude respirar a mis anchas. Si el desamueblamiento le ayudó a Paul Preciado a establecer "una relación de equivalencia entre [su] proceso de transición de género y [sus] modos de habitar el espacio",[5] yo lo buscaba también, incluso a escondidas de mí,

para crear otra equivalencia, la que iba de mis modos de habitar el espacio a la experiencia de libertad que me unía férreamente a Liliana. Por eso la deshabitación interrogaba "la fuerza interpelativa de la norma",[6] toda norma, ya la vivencial o ya la literaria.

Limpio, sin la sombra de los muebles y el aura de los objetos, ese campo doméstico se convirtió pronto en lo que algunos llamarían un espacio sagrado. Siempre he platicado con Liliana, pero ahí sentí su presencia como pocas veces antes. Estaba detrás de mi hombro mientras escribía, diciéndome, socarrona, eso es muy cursi, cuando me conminaba a borrar. O provocadora e incrédula a la vez: ¿de verdad fue así para ti? O de plano en son de reto: si tú lo dices, murmuraba, mientras volvía los ojos hacia arriba y estiraba los labios con esa misma iridiscente sonrisa con la que ilumina ahora la portada del libro. Uno no va de regreso a los lugares sagrados, uno peregrina hacia allá. El desgaste del recorrido produce tanto la distancia como la escena de arribo. Estamos listos: ahí entramos en contacto con algo más. Ese algo más, innombrable con frecuencia, es el centro palpitante de nuestras vidas. Liliana vivió los últimos años de su existencia en un cuarto semivacío: un colchón al ras del suelo, algunos libreros, las magras pertenencias de una muchacha universitaria que avanzaba a grandes zancadas hacia el futuro. Treinta años después, moviéndome con libertad en un entorno casi calcado del suyo, terminé de escribir un libro que es, en realidad, un ritual. Aquí está el milagro de mi hermana, quiero decirle al eco que lo repite sin cesar.

No voy a poder fingir por mucho tiempo más. Pronto todas las respuestas que he usado para atajar la curiosidad ajena acerca de mi estancia en este sitio dejarán de funcionar. Pronto ya no podré utilizar las palabras pandemia, remodelación o libro, ni siquiera conmigo misma. Tendré que decidir. ¿Podría vivir por más tiempo en esta casa sin muebles? Seguramente sí. ¿Lo voy a hacer? Tal vez no. No es una renuncia, menos un titubeo. Quizá la luz de ese invencible verano donde pervive Liliana me ha enseñado a desamueblar de otra manera. Escribir un libro tal vez se reduzca a eso: deshabitar la página, desbrozar el territorio del lenguaje, quitar todo lo innecesario de ahí para que, ya sin estorbos, emerja la experiencia que queremos compartir con otros cuerpos en sus propios entornos. En todo caso sé que hay dentro de mí un sitio sin

muebles donde nada se interpone ya entre mi hermana y yo. Este es nuestro verano, Liliana. El invierno ya pasó.

▪

[1] Paul Preciado, Un apartamento en Urano (Barcelona: Anagrama, 2019), 226.

[2] Preciado, Un apartamento en Urano, 226.

[3] Claudia Rankine, Beth Loffreda y Max King Cap eds., The Racial Imaginary: Writers on Race in the Life of the Mind (Albany: Fence Books, 2015), 21.

[4] Jack Halberstam, Wild Things. The Disorder of Desire (Durham: Duke University Press, 2020), xii.

[5] Preciado, 226.

[6] Preciado, 227.

Bibliografía

ADCOCK, Juana. Manca. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2013.

ALEXIÉVICH, Svetlana. La guerra no tiene rostro de mujer. Yulia Dobrovolskaia y Zahara García González, trads. Buenos Aires: Debate, 2015.

ALMADA, Selva. No es un río. Barcelona: Literatura Random House, 2021.

ANZALDÚA, Gloria. Borderlands / La frontera. The New Mestiza. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

— Light in the Dark / Luz en lo oscuro. Rewriting Identity, Spirituality, Reality. Analouise Keating, ed. Durham: Duke University Press, 2015.

ARANA, Gerardo. Bulgaria Mexicalli. Querétaro: Herring Publishers, 2011.

BACA, Roberto. "Entrecruzamientos discursivos testimonio, mito y memoria amazónica en Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo". América. Cahiers du CRICCAL, 51, 2018, https://journals.openedition.org/america/2047.

BEYER, Stephan V. Singing to the Plants: A Guide to Mestizo Shamanism in the Upper Amazon. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2009.

BECKERT, Sven. The Empire of Cotton. A Global History. New York: Vintage, 2015.

BENNETT, Jane. Vibrant Matter. A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.

BJORNERUD, Marcia. Timefulness. How Thinking Like a Geologist

Can Help Save the World. Princeton: Princeton University Press, 2018.

BOLAÑO, Roberto. 2666. New York: Vintage Español, 2009.

BURGOS, Elizabeth. Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la consciencia. La Habana: Casa de las Américas, 1983.

BUTLER, Judith. Giving an Account of Oneself. New York: Fordham University Press, 2005.

CABEZA DE VACA, Álvar Núñez. Naufragios. Juan Francisco Maura, ed. Madrid: Cátedra, 2007.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. Las aventuras de la China Iron. Barcelona: Literatura Random House, 2019.

CALVO, César. Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía. Lima: Peisa, 1981.

CARBALLO, Mardonio. “El mestizaje que creó el nacionalismo es pernicioso”. El Universal, 10 de mayo 10, 2019.

CÁRDENAS, Juan. Volver a comer del árbol de la ciencia. Bogotá: Tusquets, 2018.

CARSON, Anne. Norma Jeane Baker of Troy. New York: New Directions, 2020.

CÓRDOVA-RÍOS, Manuel y F. BRUCE LAMB. Wizard of the Upper Amazon: The Story of Manuel Córdova-Ríos. Boston: Houghton Mifflin, 1975.

CRUTZEN, Paul J. “Geology of Mankind”. Nature. 415:23, 2002, https://www.nature.com/articles/415023a.

DIENSTBIER, Alexandria. “Re-fashioning Gender Mestizo Identity: A Dress Woven with Guilt and Betrayal in ‘La culpa es de los tlaxcaltecas’”. CiberLetras 39, 2017, https://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v39/dienstbier.htm.

DOLAR, Mladen. A Voice and Nothing More. Cambridge/London: MIT Press, 2006.

DON MEE, Choi. The Morning News Is Exciting. Notre Dame: Action Books, 2010.

DURAS, Marguerite. No more. Richard Howard, trad. New York: Seven Stories Press, 1998

ELDEN, Stuart. “Terricide and Terracide”. Progressive Geographies, 1 de mayo 1, 2013.

ERNAUX, Annie. The Years. Alison Strayer, trad. New York: Seven Stories Press, 2017.

FEDERICI, Silvia. Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva. Verónica Hendel, trad. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

FISHER, Mark. The Weird and the Eerie. London: Repeater, 2016.

FLAMMARION, Camilo. La pluralidad de los mundos habitados: estudio en el que se exponen las condiciones de habitabilidad de las tierras celestes discutidas desde el punto de vista de la astronomía, de la fisiología, y de la filosofía natural. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1875.

GALLEGOS, Rómulo. Doña Bárbara. Ciudad de México: Porrúa, 2009.

GARCÍA MANRÍQUEZ, Hugo. Anti-Humboldt: A Reading of the North American Free Trade Agreement. Ciudad de México: Litmus Press, 2015.

GARRO, Elena. La semana de colores. Xalapa: Ficción Universidad Veracruzana, 1964.

— Los recuerdos del porvenir. Ciudad de México: Alfaguara, 1963.

GIBSON, Charles. The Aztecs Under Spanish Rule. A History of the Indians of the Valley of Mexico from 1519-1810. Stanford: Stanford University Press, 1964.

GLANTZ, Margo. La Malinche. Ciudad de México: Taurus, 2001.

GLISSANT, Edouard. Poetics of Relation. Betsy Wing, trad. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

GORDILLO, Gastón. Rubble. The Afterlife of Destruction. Durham: Duke University Press, 2014. [Traducción al español: Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas, soja y deforestación en el norte argentino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.]

GRUNER, Eduardo. El fin de las pequeñas Historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico. Barcelona: Paidós, 2002.

HAK KYUNG CHA, Theresa. Dictee. Berkeley: University of California Press, 2009.

HALBERSTAM, Jack. Wild Things. The Disorder of Desire. Durham: Duke University Press, 2020.

KAMENSZAIN, Tamara. La boca del testimonio: lo que dice la poesía. Buenos Aires: Norma, 2007.

KOHAN, Martin. “El amor”, en Cuerpo a tierra. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

LAMB, F. Bruce. Rio Tigre and Beyond: the Amazon Jungle Medicine of Manuel Córdova. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.

LAZZARATO, Maurizio. Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.

LÉGER, Nathalie. The White Dress. St. Louis: Dorothy Project, 2020.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

LUDMER, Josefina. “Literaturas postautónomas 2.0”. Propuesta Educativa 18 (32), 2009, 41-45.

MARTÍNEZ, Óscar. The Beast. Riding the Rails and Dodging the Narcos in the Migrant Trail. John Washington y Daniela María Ugaz, trads. New York: Verso, 2013. [Traducción al español: Los migrantes que no importan. Oaxaca: Surplus, 2014.]

MERUANE, Lina. Volverse Palestina. Houston: Literal Publishing, 2013.

MICHAELS, Anne. The Winter Vault. New York: Vintage Books, 2009.

MOREIRAS, Alberto. Infrapolítica. La diferencia absoluta (entre vida y política) de la que ningún experto puede hablar. Santiago de Chile: Palinodia, 2019.

MORETTI, Franco. Distant Reading. London: Verso, 2013.

MOTEN, Fred y Stefano HARVEY. Los abajocomunes: planear fugitivo y estudio negro. Cristina Rivera Garza, Juan Pablo Anaya y Marta Malo, trads. Ciudad de México: El Cráter Invertido, 2017.

MIGNONE SMITH, Amanda. "Patologías hegemónicas y espacios curativos en Las tres mitades de Ino Moxo de César Calvo Soriano", en Voces de la selva. Ponencias del I Congreso Internacional de Literaturas Amazónicas, Ricardo Vírhuez Villafane, comp. Lima: Biblioteca de Bolsillo, 2013.

— "From the Rubber Boom to Ayawaskha Tourism: Shamanic Initiation Narratives and the Commodification of Amazonia". A Contracorriente. A Journal of Social History and Literature in Latin America, vol. 14, nº 3. 2017.

NEGRÍN, Edith, ed. Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica. Ciudad de México: Era/Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

PAZ, Octavio. El laberinto de la soledad y otras obras. New York: Penguin, 1997. Chequen esta referencia otra vez

PARIKKA, Jussi. Media Geology Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.

PEREÇ, Georges. Lo infraordinario. Madrid: Impedimenta, 2008.

PÉREZ, Emmy. With the River on Our Face. Tucson: University of Arizona Press, 2016.

PEÑA CLAROS, Claudia. Los árboles. La Paz: El Cuervo, 2019.

PIGLIA, Ricardo. “Secreto y narración: Tesis sobre la nouvelle”, en El arquero inmóvil: nuevas poéticas sobre el cuento. Eduardo Becerra, ed. Madrid: Páginas de Espuma, 2006.

PONIATOWSKA, Elena. La noche de Tlatelolco. Ciudad de México: Era, 1998.

POVINELLI, Elizabeth. Geontologies. Requiem to Late Liberalism. Durham/London: Duke University Press, 2016.

PAVIĆ, Milorad. Landscape Painted with Tea. New York: Knopf, 1990.

PETTMAN, Dominic. Sonic Intimacy: Voice, Species, Technics (Or, How to Listen to the World). Stanford: Stanford University Press, 2017.

PRECIADO, Paul. Un apartamento en Urano. Barcelona: Anagrama, 2019.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. [versión 23.4 en línea].

RANKINE, Claudia; Beth LOFFREDA y Max King CAP, eds. The Racial Imaginary: Writers on Race in the Life of the Mind. Albany: Fence Books, 2015.

REVUELTAS, José. Obra reunida 1. Novelas 1. Los muros de agua, El luto humano, Los días terrenales. Ciudad de México: Era, 2014.

— Obra reunida 6. Crónica: México 68, Juventud y Revolución. Visión del Paricutín. Ciudad de México: Era, 2014.

— Obra reunida 7. Las evocaciones requeridas. Ciudad de México: Era, 2014.

REVUELTAS, Andrea y Philippe CHERON. Conversaciones con José Revueltas. Ciudad de México: Era, 2001.

REVUELTAS, José, Andrea REVUELTAS y Philippe CHERON. Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas). Ciudad de México: Era. 1983.

RIVERA GARZA, Cristina. Había mucha neblina o humo o no sé qué. Ciudad de México: Penguin Random House, 2016.

— "Una emigración extraña". Tierra Adentro, 2016, 210-211, https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/una-emigracion-extrana1/.

— Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación. Ciudad de México: Penguin Random House, 2019.

— Autobiografía del algodón. Ciudad de México: Random House, 2020.

— El invencible verano de Liliana. Ciudad de México: Penguin Random House, 2021

RODRIGO, Balam. Libro centroamericano de los muertos. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.

SALINAS RIVERA, Martín. Indígenas del Delta del Río Bravo. Su papel en la historia del sur de Texas y el noreste de México. Elena de Albuerne, trad. Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2012.

SÁNCHEZ LIHON, Danilo. "Aquel bello pariente de los pájaros". Librosperuanos.com, http://www.librosperuanos.com/autores/articu-lo/00000000277/Aquel-bello-pariente-de-los-pajaros.

SCHAEFFER, Pierre. "Acousmatics", en Audio Culture: Readings in Modern Music, Christopher Cox y Daniel Warner, eds. New York: Continuum, 2004.

SCOTT, James. Against the Grain. A Deep History of the Earliest States. New Haven: Yale University Press, 2017.

SEGATO, Rita. La guerra contra las mujeres. Madrid: Traficante de Sueños, 2016.

SHEIKH, Fazal y Eyal WEIZMAN. The Conflict Shoreline. Colonization as Climate Change in the Negev Desert. Göttingen: Steidl, 2015.

SHARPE, Christina. In the Wake. On Blackness and Being. Durham: Duke University Press, 2016.

SPAHR, Juliana. Well Then There Now. Boston: Publisher Boston. 2011.

SPOTA, Luis. Las grandes aguas. Ciudad de México: Porrúa, 1959.

STOLL, David. Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans. Boulder: Westview Press, 1998.

TAUSSIG, Michael T. Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

TOWNSEND, Camila. Malintzin´s Choices: An Indian Woman in the Conquest of Mexico Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

— Fifth Sun: a New History of the Aztecs. Oxford: Oxford University Press, 2019.

TISSELLO, Eugenio. “Arte y Traducción en la Era Digital: Estudio de El 27 || The 27th”. BRAC Barcelona, Recerca, Art, Creació [en línea], vol. 8, nº 1, 2020.

TOUFIC, Jalal. The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster. Los Angeles: Red Cat, 2009.

TSING, Anna L. The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton: Princeton University Press, 2015.

URIBE, Sara. Antígona González. Oaxaca de Juárez: Sur + Ediciones, 2012.

VALENCIA, Zayak. Capitalismo gore: control económico, violencia y narcopoder. Ciudad de México: Paidós, 2013.

VALDEZ LOZANO, Zacarías. El verdadero Fitzcarrald ante la historia. Iquitos: El Oriente, 1944.

VARESE, Stefano. La sal de los cerros. Lima: Universidad Peruana de Ciencias y Tecnología, 1968.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Cosmological Perspectivism in Amazonia and Elsewhere. Four Lectures Given in the Department of Social Anthropology, University of Cambridge, February-march, 1998. Chicago: HAU Books, 1998.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. Heterografías de la violencia. Historia, nihilismo, destrucción. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2016.

VILLARREAL, Angélica. Beast Meridian. Blacksburg: Noemi Press, 2017.

YUSOFF, Kathryn. A Billion Black Anthropocenes or None. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2019.

Índice onomástico y conceptual

A

acumulación 10, 11, 16, 23, 24, 43, 74, 77, 81, 93, 110, 120, 123, 182

agencia 38, 42, 57, 59, 66, 69, 149

agenciamiento 10, 18

algodón 10, 18, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 109, 110, 141, 143, 144, 146, 168, 171

antropoceno 9, 24, 77

Anzaldúa, Gloria 8, 10, 141, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157, 159, 162, 169

Aridoamérica 37

B

biopolítica 35, 73

C

cambio climático 9, 24

campesinos 40, 41, 43, 46, 48, 50, 66, 70, 93

capitaloceno 9, 11, 15, 18, 81, 92, 187

colonialismo 36, 56, 59, 160

D

desapropiación 24, 75, 181

desedimentación 12, 18

desierto 10, 29, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 45, 46, 51, 99, 105, 109, 143 drama del desierto 36

desposesión 11, 17, 43, 75, 142, 144, 169

E

escombro 68

escritura desapropiativa 22, 24

escritura geológica 12, 14, 22, 37, 84, 94, 107

extracción 12, 16, 46, 52, 93, 110, 120, 122, 126, 131

F

Federici, Silvia 16

feminicidio 191

Fisher, Mark 66, 69, 72

frontera 36, 44, 78, 115, 139, 140, 143, 144, 146, 149, 150, 153, 155, 158, 159, 160, 167, 169, 170, 171

franja fronteriza 41, 46, 171

G

geología 11, 12, 16, 23, 24, 27, 85

geológico 13, 47, 56, 72, 74, 85, 86

geontopolítica 35

Gordillo, Gastón 16, 68

gramáticas de violencia 12, 23

Guerra contra el Narco 28

H

huelga 39, 40, 43, 44, 45, 46, 50

I

imaginación 11, 14, 62, 108, 124, 134, 181, 185, 187, 193

infraestructura 15, 28, 36, 38, 40, 46, 51, 99

J

justicia 16, 23, 24, 97, 107

pregunta sobre la justicia 17

L

liberalismo 35, 42, 51, 100

neoliberalismo 36

lo inerte 39, 42, 50

M

materia vibrante 48, 106

materialismo 37, 111

medio ambiente 9, 42, 44, 80

migración 72, 77, 79, 114, 151, 167, 168, 172

migraciones 168, 170

migrante 76, 150, 171

migrar 115, 145, 171

Moreiras, Alberto 18, 94, 99, 102

N

necropolítica 35

no humano 23, 80

noriginales 183, 186, 187

no vida 35, 37, 39, 42, 47, 49, 50, 51, 86

P

Parikka, Jussi 23

Pavić, Milorad 13, 77

Pettman, Dominic 18, 121

poemas fundacionales 29, 32

Povinelli, Elizabeth 18, 35, 38, 39, 47, 49, 99

presa 38, 39, 40, 41, 46, 47, 51, 78

R

racialización

procesos de 12, 23

re-escritura 22, 106, 114

reforma agraria 38, 43, 50

Revueltas, José 10, 11, 18, 27, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 99, 168, 169

Río Bravo 40, 52, 73, 78, 140, 141, 142, 144, 146, 147, 148, 155, 159, 160, 161

Río Grande 140, 159, 160, 161

ruinas 16, 47, 69

Rulfo, Juan 26, 152

S

Scott, James 9, 160

sedimentos textuales 14

Segato, Rita 73, 74, 77, 81

Sharpe, Christina 13

sinalmidad 35, 47

Sistema de Riego Número 4 36, 41, 44, 45, 46, 51

T

terricidio 52

territorio 11, 16, 22, 23, 24, 25, 27, 29, 30, 42, 50, 66, 73, 79, 81, 84, 87, 88, 89, 93, 98, 105, 106, 108, 112, 113, 114, 123, 124, 126, 127, 131, 150, 151, 159, 161, 196

materialidad del territorio 94

tiempo de residencia 13

tiempo profundo 13, 14, 48, 55, 60, 68, 75, 86, 94, 96

Toufic, Jalal 15, 28, 32

trabajadores 36, 43, 44, 45, 46, 51, 62, 93, 131, 142, 161, 163, 167

trabajo 11, 13, 14, 15, 16, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 49, 51, 71, 95, 97, 110, 111, 114, 134, 135, 136, 144, 147, 156, 162, 181, 182, 183, 187, 189, 190

trauma 15, 166

U

ubicación 11, 28, 31, 39, 80, 135, 150

V

violencia 11, 14, 15, 26, 28, 30, 52, 55, 58, 59, 60, 63, 68, 71, 74, 76, 78, 80, 100, 101, 102, 110, 126, 132, 148, 149, 160, 171, 179, 195

contra las mujeres 63, 77, 81

de género 55, 77, 109, 145, 146, 190, 195

Y

Yusoff, Kathryn 11, 12, 23, 27

yuxtaposición 81, 85, 126, 127, 128

IBEROAMERICANA VERVUERT

Las escrituras geológicas son modelos de escarbar, hurgar en las capas de un pasado que se extiende y reemerge en el presente dado que nunca se ha ido. En sus capas y *strata* se adhieren historias de violencias coloniales y epistémicas junto a huesos y carne, junto a cultivos, laboriosidades y resistencias. Libro imprescindible -e impostergable- para revisar los tejidos materiales que han ido urdiendo las tramas históricas, tramas alojadas en los intersticios espaciales pero cuyas grietas se materializan a lo largo del tiempo en cuerpos y palabras que, por su sola existencia, impugnan su linealidad teleológica y, por lo tanto, su capacidad de construir sentidos.

Gisela Heffes

CRISTINA RIVERA GARZA es escritora, traductora y crítica. Es, además, profesora distinguida M. D. Anderson y fundadora del doctorado en Escritura Creativa en español en la Universidad de Houston. Sus libros más recientes son *Autobiografía del algodón* (2020), *Grievin. Dispatches from a Wounded Country* (2020, traducido por Sarah Booker, finalista del 2021 NBCC Award), *El invencible verano de Liliana* (2021, Premio Xavier Urrutia en 2022) y *New and Selected Stories* (2022, traducido por Sarah Booker). Además de los ya mencionados, recibió el Premio Shirley Jackson 2018, el José Donoso 2021, Premio Nuevo León Alfonso Reyes 2021 y Premio Mazatlán 2021. En 2020-2025 obtuvo la MacArthur Fellowship.